UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

La ilustración del libro en la España de la contrarreforma : grabados de Pedro Angel y Diego de Astor (1588-1636)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana Maria Roteta de la Maza

DIRECTOR:

Gratiniano Nieto Gallo

Madrid, 2015

© Ana Maria Roteta de la Maza, 1980

Ana María Roteta de la Maza

TP
1981
152

* 5 3 0 9 8 5 6 3 3 6 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Y-49-039765-3

LA ILUSTRACION DEL LIBRO EN LA ESPAÑA DE LA CONTRARREFORMA. GRABADOS DE PEDRO ANGEL Y DIEGO DE ASTOR (1588-1636)

Departamento de Historia del Arte
Sección de Arte
Universidad Complutense de Madrid
1981

BIBLIOTECA

© Ana María Roteta de la Maza
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-8041-1981

Ana María Roteta de la Maza

LA ILUSTRACION DEL LIBRO EN LA ESPAÑA DE LA CONTRARREFORMA

Grabados de Pedro Angel y Diego de Astor (1588-1636)

I

Director: Dr. D. Gratiniano Nieto Gallo
Catedrático de Arqueología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Sección de Historia

Mayo 1980

I N D I C E

Páginas

./..

Páginas

./..

Páginas

./..

Páginas

1.- INTRODUCCION Y NOTAS BIOGRAFICAS DE PEDRO ANGEL Y DIEGO DE ASTOR

I N T R O D U C C I O N

Todos los autores coinciden en señalar las deficiencias y lagunas existentes en el conocimiento del grabado español en todas las épocas. Muy recientemente se ha publicado el libro de A. Gallego (1), al que todas las críticas han coincidido en señalar como el estudio más completo realizado sobre el tema hasta la fecha.

En el plano académico, sólo tenemos noticia de dos t é s i s doctorales, ambas recientes. Nos referimos al trabajo sobre "El grabado en Granada durante el s. XVII", del que es autor el Dr. Antonio Moreno Garrido, presentado en la Universidad de Granada y publicado en 1976. En la Universidad Complutense, Juan Carrete Parrondo leyó, en 1977, la tesis sobre "La obra de Manuel Salvador Carmona".

Con el fin de contribuir modestamente a paliar las deficiencias apuntadas y proporcionar el material básico que sirva en su momento para la elaboración de las grandes síntesis -como apunta Gallego- hemos realizado un estudio sobre los grabados llevados a cabo para la ilustración de libros por los grabadores Pedro Angel y Diego de Astor quienes, como luego veremos, trabajaron para las imprentas de Toledo y Madrid en los últimos años del s. XVI y primer tercio del s. XVII.

Varias son las causas que, a nuestro juicio, justifican y explican nuestra decisión. Desde muchos puntos de vista, puede considerarse como muy importante este período en la Historia española. El reinado de Felipe III señala la cristalización de un rumbo que, iniciado en tiempo de sus antecesores inmediatos, había de tener consecuencias decisivas para la vida y sociedad españolas. Todo el mundo occidental en el que la influencia de España era muy considerable en aquel momento, experimentó transformaciones de importancia. Se trata de la consolidación de la Reforma protestante, de la iniciación de la Ciencia Moderna y del nacimiento de lo que se ha convenido en llamar "Cultura Barroca", cuyo período inicial, de los tres que señala Maravall (2), coincide aproximadamente con el de la aparición de los grabados objeto de nuestro estudio.

Por otra parte, nuestros grabados, como hemos indicado, fueron realizados para la ilustración del libro. El libro condensaba entonces todas las expresiones culturales reflejando a través de sus manifestaciones todas las corrientes artísticas de las que constituye un vehículo de difusión de una eficacia hasta entonces desconocida. La arquitectura, la escultura, la pintura, los elementos decorativos, son recogidos en la ilustración impresa. Es por lo que el grabado -independiente de su propio valor como tal creación artística- se ofrece quizá como el mejor objeto para el estudio del conjunto del arte, pensamiento y de la cultura de un período determinado.

./..

La decisión de elegir a Pedro Angel y Diego de Astor, nos parece asimismo suficientemente justificada. Se trata de dos grabadores vinculados a las ciudades de Toledo y Madrid, cuya posición era relevante en la España de los Austrias, desde los puntos de vista artístico y religioso en Toledo y político en Madrid.

Tanto Pedro Angel como Diego de Astor fueron considerados como dos competentes grabadores en su momento. Pedro Angel fué uno de los primeros plateros que aplicaron su técnica del grabado sobre metal a la preparación de planchas para su reproducción impresa. Diego de Astor, por otra parte, fué elegido por El Greco para la reproducción de sus cuadros.

Hay otro aspecto, a nuestro juicio, muy importante. De ambos se conservan un número suficientemente amplio de grabados en una gran diversidad de libros que dan cabida a todo tipo de manifestaciones artísticas. Aunque uno de ellos -Diego de Astor- no nació en España su permanencia en ella fué tan larga que ambos pueden considerarse españoles e inmersos plenamente en el medio artístico y de la imprenta de Castilla.

M a t e r i a l

Para obtener la información correspondiente a las obras impresas ilustradas con grabados de Pedro Angel y Die

go de Astor, estudiamos cuidadosamente las bibliografías y catálogos sobre la imprenta en Toledo, Madrid, Alcalá, Segovia y generales de España que a continuación se relacionan.

. C. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días. Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1895.

. C. Pérez Pastor, Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid. Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1891-1907. 2 Vols.

. Catalina García, Tipografía Complutense, Madrid, Manuel Tello, 1889

. G.M. Vergara, Ensayo de una colección bibliográfica de Segovia. Guadalajara, 1904.

. F. Vindel, Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850), Madrid, Góngora, 1930 - 1934. 12 vols.

. P. Vindel, Bibliografía gráfica. Reproducción en facsimil de portadas ... que se hallan en obras únicas. Madrid 1910. 2vols

. A. Palau y Dulcet, Manual del librero hispano-americano, Barcelona, 2ª edición, 1948-1977, 28 vols.

. Exposicion antológica de la calcografía nacional, Octubre-Novbre. 1975. Fundación Juan March, Madrid, 1975.

./..

. J. Simón Díaz, Bibliografía de la literatura hispánica. Madrid, 1960-1976, 1-11 vols.

. F. Picatoste, Apuntes para una biblioteca científica española del s. XVI, Madrid, Manuel Tello, 1891.

. M. Colmeiro, La botánica y los botánicos en la Península hispano-lusitana. Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1858.

Hemos consultado, asimismo, las siguientes obras de referencia extranjeras, aunque generalmente se limitan a reproducir la información contenida en las publicaciones en lengua española:

. Bryan's, Dictionary of painters and engravers. Londres, 1925-1927, 5 Vols.

. E. Benezit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs ... París, 1948-1955, 7 Vols.

. M. Ch. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, París, 1854-1889, 4 vols.

. U. Thieme, y F. Becker, Algemeines Kunstlerlexikon. Leipzig, 1907-42, 35 vols, 1940-1950

Con el fin de completar la pesquisa, hemos consulta

./..

do los catálogos de Barcia (3) y Páez (4) de la colección de retratos que se encuentran en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Ello nos facilitó la localización del retrato de Doña Sancha Alonso que, a pesar de no corresponder a una ilustración del libro, la hemos incluído en nuestro estudio de retratos. Como es lógico, en la Sección de Estampas también nos han facilitado los grabados de Diego de Astor sobre dibujos de El Greco, San Francisco y el Hermano León meditando sobre la muerte, Santo Domingo orante, y San Pedro y San Pablo.

Todos ellos han sido incluídos en nuestro catálogo de obras grabadas y en el Catálogo gráfico porque, aun cuando nuestro trabajo versa sobre la ilustración del libro, nos parece que los catálogos deben de comprender toda la obra de los grabadores localizada por nosotros, y muy especialmente estas copias de pinturas de El Greco que son, posiblemente, los grabados de mejor calidad técnica de Diego de Astor.

Asimismo, hemos catalogado un mapa de Aragón y un árbol genealógico. En total hemos localizado y catalogado 94 grabados de Pedro Angel y 45 de Diego de Astor.

De todas las estampas, destinadas a la ilustración del libro y por tanto objetivo esencial de nuestra memoria doctoral, son 94 de Pedro Angel y 40 de Diego de Astor.

./..

Dentro de este material es necesario distinguir inicialmente aquellos grabados que forman parte de dos grandes series ilustrativas para dos libros con gran número de estampas. Para el "Flos Sanctorum" de Alonso de Villegas, cuya primera edición con grabados apareció en 1588, Pedro Angel realizó una serie de 74 xilografías. El libro "Historia del apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitan General de las Españas" de Mauro Castellá Ferrer, está ilustrado con una serie de 19 grabados en buril sobre cobre, realizados por Diego de Astor. El estudio de estos repertorios ocupa capítulos específicos de este estudio.

Fuera de estas series ilustrativas, los grabados han sido estudiados agrupándolos por razones temáticas. Hemos considerado oportuno dedicar un capítulo a los retratos por razones tan obvias que no es necesario justificar. En total, dentro de este epígrafe estudiamos 11 grabados, de los cuales 6 corresponden a Pedro Angel y 5 a Diego de Astor.

Existe otro grupo de grabados en los que la arquitectura constituye un elemento fundamental. Los motivos arquitectónicos son una característica muy frecuente para enmarcar los títulos de los libros en este período, como han señalado entre otros muchos, Goldschmidt, Kubler, Maravall, Gallego (5). Por otra parte, parece muy adecuado el estudio comparativo de las corrientes arquitectónicas tal y como se reflejan en la ilustración del libro español. Dentro del capítulo correspondiente se estudian 10 portadas arqui-

tectónicas, 2 procedentes del buril de Pedro Angel y 8 del de Diego de Astor.

Entre los grabados recopilados por nosotros hay un conjunto en el que el carácter esencial es la presencia de motivos heráldicos referentes a los escudos de armas de los autores, personajes biografiados o grandes próceres a los que están dedicados los libros correspondientes. Es un hecho también conocido el papel que los signos externos de la nobleza jugaron en este período, como ha quedado de manifiesto en Maravall, P. Anderson y A.D. Lublinskaya entre otros historiadores de la cultura de la época (6). Estudiaremos en este capítulo un total de 9 grabados, 8 de Pedro Angel y 1 de Diego de Astor.

Como era inevitable, entre los grabados de nuestros artistas aparecen una serie de trabajos de difícil agrupación y otros en los que habiendo suficiente homogeneidad temática no tienen la entidad suficiente para ser estudiados, desde nuestro punto de vista, en un capítulo independiente. De todos ellos nos ocuparemos en el capítulo que denominamos "Otras ilustraciones". Se incluyen en él un total de 19 grabados, 6 de Pedro Angel y 13 de Diego de Astor. Dentro de este grupo se encuentran 5 representaciones de la Virgen, 4 mapas, 3 árboles genealógicos y, sobre todo, cuatro grabados de Diego de Astor sobre dibujos de El Greco, así como tres ilustraciones de diversa naturaleza. Finalmente, haremos mención en este capítulo de 7 planchas grabadas por Die

go de Astor y que forman parte de un estuche portaviático - que se conserva en la colección Boixader y que hemos incluí do en nuestro catálogo de obras y catálogo gráfico para que éstos comprendan toda la obra localizada e identificada por nosotros. Pretendemos con ello cumplir los objetivos princi pales que hemos señalado al comienzo de esta introducción.

En el cuadro siguiente se resume la ordenación del material, para facilitar una rápida visión de conjunto:

C U A D R O

	Nº	PA	DA	Fechas
Grabados estudiados	134	90	40	1588-1637
Xilografías	75	75	-	1588-1637
Buril sobre cobre	58	18	40	1597-1603
Retratos	11	6	5	1588-1637
P. Arquitectónicas	10	2	8	1611-1637
P. Heráldicas	9	8	1	1603-1618
Series ilustrativas) Flos Sanctorum	72	72	-	1588-1589
) Historia de Santiago ...	19	-	19	1610
Tema mariano	5	4	1	1597-1616
Arboles genealógicos	2	-	2	1607
Mapas	3	-	3	1615
Otros	3	2	1	1597-1618
T O T A L	134	94	40	

Respecto al sistema seguido para el estudio del material dada la heterogeneidad del mismo, en lo que respecta a importancia, calidad, complejidad, realización técnica y naturaleza de la obra impresa en la que se integra, ha sido imposible establecer un esquema fijo para todos los casos. No obstante, siempre se han considerado una serie de aspectos fundamentales a nuestro juicio. En primer lugar, se ha realizado una descripción general del grabado seguida, en su caso, de los comentarios u observaciones de tipo artístico con el consiguiente análisis de posibles analogías o semejanzas, fuentes de inspiración, etc. Si la complejidad del grabado lo requiere se hace una descripción pormenorizada relativa a elementos ornamentales, textos y de un modo muy especial a la iconografía. Este estudio iconográfico tiene, en algunos casos, una importancia esencial que, a veces, exige un cierto trabajo de interpretación que conduce a poner de manifiesto el sentido del conjunto de la composición grabada, es decir, de la información que se quiere comunicar.

La realización técnica del grabado es otro aspecto que siempre hemos tenido presente.

Finalmente, hemos tenido en cuenta que el grabado al servicio del libro no puede ser considerado con independencia de la obra a la que ilustra. Es bien sabido que el libro forma una unidad en la que todas las partes son interdependientes. No se puede considerar, por tanto, el grabado

./..

sin alguna referencia a la naturaleza y contenido del libro y a la personalidad del escritor. En ocasiones numerosas el texto escrito ha posibilitado el esclarecimiento de la presencia de determinados elementos iconográficos y decorativos.

Esta tésis está dividida en tres partes cuyo contenido es el siguiente. En la primera se estudia la vida y la obra de ambos grabadores. En la segunda se incluye el Catálogo de la obra grabada de Pedro Angel y Diego de Astor. Ambos volúmenes se acompañan de un Catálogo gráfico independiente. Uno dedicado a la obra de Pedro Angel y otro a la de Diego de Astor.

Ahora, antes de presentar el resultado de esta investigación, quiero hacer constar mi agradecimiento al Profesor Nieto Gallo por su dirección y estímulo en la realización de esta tésis e igualmente, quiero expresar mi reconocimiento al Profesor Bonet Correa por los consejos y orientaciones que tan generosamente me ha proporcionado; al Dr. de Andrés, al Dr. Carrete Parrondo y a la Dra. Franco Mata por la valiosa ayuda prestada. No puedo dejar de recordar al pintor y grabador Don Antonio Lorenzo por su cordial ayuda.

Finalmente, mi agradecimiento a todos aquellos que con su aliento han hecho posible la terminación de este trabajo.

NOTA BIOGRAFICA SOBRE EL GRABADOR PEDRO ANGEL

De la biografía de Pedro Angel nos hemos ocupado ya en otra ocasión, en una publicación (7) en la que figuran todos los datos conocidos sobre este grabador. Utilizamos como fuentes a Ramírez de Arellano (8), Barcia (9), así como documentos de naturaleza notarial y estudiados por nosotros en el Archivo Provincial de Toledo (10).

No hemos podido recabar información referente a los progenitores y fecha de nacimiento de Pedro Angel. El primer dato que poseemos es de 1567 y hace referencia a su matrimonio con Ana de la Paz. En relación con el oficio de grabador consta que en 1588 comenzó a realizar los grabados en madera para la serie ilustrativa del "Flos Sanctorum" de Alonso de Villegas (11), tema del que nos ocuparemos con gran amplitud en esta memoria doctoral. En 1590 ingresó en la cofradía del Santísimo Sacramento de la Parroquia de las Santas Justa y Rufina de la ciudad de Toledo. Este dato y el anterior demuestran fehacientemente su vinculación a la ciudad de Toledo, aún cuando al parecer no residio, por lo menos con carácter fijo, en el casco urbano hasta una fecha posterior.

En un documento fechado en 1598 relativo a un pleito de carácter civil se hace referencia a su traslado a Toledo desde Oropesa,villa en la que al parecer residió hasta entonces. En este mismo documento figura casado -sin duda en segundas nupcias- con una tal Mariana de Medina. Dos años más tarde, en 1600, alqui

./..

la una casa en las proximidades del colegio de las Doncellas de Toledo. Sabemos que en 1613 seguía residiendo en la capital, puesto que se conservan las Capitulaciones Matrimoniales relativas a su -al parecer- tercer matrimonio con Angela Martínez (12). El último grabado conocido de Pedro Angel está fechado en 1617.

No cabe duda de que Pedro Angel gozó de estimación como artista entre sus contemporáneos. Veremos más adelante, al ocuparnos de sus grabados, como le fueron dedicados poemas y estrofas elogiosos por algunos escritores importantes, entre ellos Lope de Vega (13).

Su actividad como grabador abarca al menos, como hemos visto, 34 años de los cuales la mitad corresponden al siglo XVI y la mitad al siglo XVII. En este período tuvo lugar en España, por lo que al arte del grabado se refiere, el paso de las técnicas xilográficas a la talla dulce. Los primeros grabados que estudiamos de Pedro Angel son xilografías y su primer trabajo de buril corresponde a 1.597 (14).

NOTA BIOGRAFICA SOBRE EL GRABADOR DIEGO DE ASTOR

De la biografía de Diego de Astor ya nos hemos ocupado anteriormente, especialmente en lo que se refiere a los aspectos económicos (15). El resumen biográfico que figura a continuación recoge los datos que aportan Cean Bermúdez (16) y Pérez Pastor (17), así como los que se deducen de los documentos de naturaleza notarial que hemos localizado y estudiado en el Archivo de Protocolos de Madrid (18) y que corresponden a un período comprendido entre 1615 y 1632.

De acuerdo con estos datos, Diego de Astor nació en Malinas en una fecha no precisada, siendo hijo de Pedro Apóstol y Catalina Vanderbruque. Es muy probable que realizase el aprendizaje del oficio de grabador con el pintor Maurus Maurice, a quen de hecho pagó una suma relativamente considerable al liquidar la herencia de sus padres. Evidentemente, se trasladó a España a edad temprana, puesto que en los primeros años del siglo XVII reside en Toledo y es discípulo de El Greco. En esta etapa graba un San Francisco por encargo de un tal Nicolás de Vargas. En 1609, fué nombrado por Felipe III grabador de la Casa o Ingenio de la Moneda de Segovia, donde ejerció su oficio durante unos 27 años, aun cuando desempeñó por lo menos una comisión de servicio en Madrid. De hecho, en el protocolo de 1617 figura como "tallador del nuevo Ingenio de Segovia y vecino della" (19).

Hacia 1615 heredó de sus padres una suma modesta de la que apenas llegó a percibir dinero contante, puesto que la mayor parte

./..

se destinó al pago de deudas, entre ellas la de su maestro flamenco como hemos indicado anteriormente. En 1617 se trasladó a Madrid en comisión de servicio para graber al servicio de la Casa Real - las placas de los Estados del Rey y en este mismo año aparece en - las escrituras notariales como casado con Isabel Barez, mujer de - posición económica acomodada y de la que tuvo cuatro hijos. El único varón, llamado también Diego como su padre, le sucedió en su empleo en la Casa de la Moneda de Segovia cuando su padre se trasladó definitivamente a Madrid en 1636 en calidad de grabador de la - Imprenta del Sello Real. Esta transmisión hereditaria del puesto y del oficio era muy frecuente en aquella época y se efectuó de - - acuerdo con la promesa hecha en 1633 por el Rey Felipe IV.

Aun cuando desconocemos la fecha exacta de su muerte, su testamento está fechado en 1650, y a pesar de que fué un artista apreciado en su época, su relativo bienestar económico se debió , más que a su trabajo, a su matrimonio.

Esta biografía corresponde en sus líneas generales a la - del numeroso grupo de artesanos y artistas que, procedentes de diversos países europeos, se trasladaron a España para ejercer en - ella sus profesiones. En los pocos datos que poseemos se dejan -- traslucir relaciones de tipo profesional o artístico con varios extranjeros. Aparte de la ya mencionada con el pintor Maurus Maurice, un tal Jusepe de Trento avala en 1617 a Diego de Astor en un documento por deuda (20). Por otra parte, en el Ingenio de la Moneda - de Segovia trabajaban, al menos en 1619, los franceses Noel Verguel y Michel de Vaez y el irlandés Juan Heraldino (21). Sin duda

./..

este hecho es importante por lo que respecta a la difusión de las tendencias y estilos artísticos europeos que, en alguna medida, - veremos después reflejados en los grabados objeto de nuestro estudio.

BIBLIOGRAFIA INTRODUCCION Y NOTAS BIOGRAFICAS DE PEDRO ANGEL Y DIEGO DE ASTOR

(1) A. Gallego, Historia del grabado en España, Madrid, E. Cátedra, 1977.

(2) J.A. Maravall, La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975, p. 24.

(3) A.M. Barcia, Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1901.

(4) E. Páez Ríos, Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1966-1970, 6 vol.

(5) E. Ph. Goldschmidt, The Printed book of the Renaissance. Amsterdam, 1974, p. 66. G. Kubler, Arquitectura de los s. XVII y XVIII, apud Ars Hispaniae XIV, Madrid, 1957, p. 35. A. Gallego, op. cit., p. 134.

(6) J.A. Maravall, Poder, honor y élites en el s. XVII, Madrid, 1979, p. 173. P. Anderson, El estado absolutista, Madrid, 1979, p. 55 y ss. A.D. Lublinskaya, La crisis del siglo XVII y la sociedad del absolutismo. Barcelona, 1979.

./..

(7) A.M. Roteta, El retrato grabado español en Pedro Angel, Goya, 130, (1976), p. 221.

(8) R. Ramírez de Arellano, Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias, Toledo, 1920, p. 11.

(9) A.M. Barcia, Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de Estampas de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1901, donde se da noticia de que en 1665 aparece un Pedro Angel, pintor toledano, que debe tratarse de un hijo de nuestro grabador.

(10) F. de San Román, Los protocolos de los antiguos escribanos de la ciudad imperial, Madrid, 1934, p. 49.

	Nº	Escribano	Año
	(2624, fol.366	Tomé de Segura	1596-7
	(2719, fol.318	P. López Suárez	1598
Protocolos A.P.T.	(2322, fol.929	B. Hurtado	1600
	(2232, fol.481	B. Hurtado	1613

(11) R. Ramírez de Arellano, op. cit., p. 11, notifica, entre otras cosas, que Pedro Angel inició su labor como xilógrafo en 1583 debido, posiblemente, a que en el Flos Sanctorum de Alonso de Villegas aparece un grabado firmado con una A de reducidas dimensiones con esa fecha. A nosotros nos parece más pertinente creer que comenzó su trabajo como grabador de estampas en 1588, año en que apareció la primera edición

./..

del Flos Sanctorum con ilustraciones xilográficas firmadas - por Pedro Angel.

(12) Véanse Prot. 2719; ibid. nº 2322; ibid. nº 2232 not. nº 10.

(13) Lope de Vega, El Peregrino en su patria, Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1618. En el libro LV le dedica los siguientes versos: Y es hoy Pedro Angel, un divino Artífice / Con el buril, en Oro, Plata, o Cobre.

(14) Véanse, PA 89, en 7.1.1. y PA 94, en 7.3.

(15) A.M. Roteta, Nuevos datos para una biografía del grabador del s. XVII Diego de Astor. Ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. III, Granada, 1973, p. 179.

(16) C. Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres - profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1.800, p. - 81.

(17) C. Pérez Pastor, Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas, I, Madrid, 1914. En las págs. 178-179, nº 896, se da cuenta del testamento de Diego de Astor - con la fecha equivocada, 1640, en vez de 1650, año que consta en el Protocolo nº 6125, fol. 246 vº a 247 vº.

./..

(18)

		Nº	Escribano	Año
Protocolos	(	2374	Juan de Torres	1615
	(	2375	Juan de Torres	1616
	(	1345	Antonio Lacalle	1617
	(	2376	Juan de Torres	1617
	(	2377	Juan de Torres	1619
	(	5942	Diego de Ledesma	1632

(19) Vid. not. 18. Prot. nº 2374, nº 2375, nº 2376.

(20) Ibidem, Prot. nº 1345.

(21) Ibidem, Prot. nº 2377.

2. E L R E T R A T O

EL RETRATO EN LA OBRA DEL GRABADOR PEDRO ANGEL

Antes de comenzar nuestro estudio sobre el retrato de Pedro Angel consideramos pertinente dar una visión de la situación en la que se encontraba la ilustración del libro en España en el momento en que el platero Petrus Angelus iniciaba su labor como grabador de estampas.

El desfase que existe entre el desarrollo del grabado español en relación al de los otros países europeos es tan evidente que creemos innecesario insistir en ello. Estimamos, sin embargo, indispensable enumerar algunas de las causas que lo motivaron. Una de ellas y la más decisiva, en relación a la penuria ilustrativa del libro español a fines del s. XVI y primeras décadas del s. XVII fué el monopolio concedido por Felipe II, en 1561, a Cristóbal Plantin y sus sucesores, en cuanto a la edición de libros litúrgicos en todos los dominios de la corona. Así, en 1565, el "architipógrafo" protegido y amigo del Cardenal Granvela, dió a luz una edición de la Biblia Políglota, dirigida por el polígrafo español Dr. Benito Arias Montano que, a partir de entonces, sirvió de intermediario entre este tipógrafo y Felipe II. (1).

Las imprentas locales, como es lógico, no pudieron competir con la avalancha de libros plantinianos y comenzaron a decaer (2).

./..

La falta de apoyo regio a las editoriales gráficas - españolas, en un momento en que todavía no habían adquirido el suficiente desarrollo, se suma a la indiferencia y falta de entusiasmo de la aristocracia española por el libro ilustrado. Según Bland, "la nobleza, que en otros países impulsaba el libro barroco, en España no prestó atención al libro" (3).

La exportación masiva de libros procedentes de Amberes -el centro librero más importante de Europa en aquel momento- contribuyó decisivamente a cambiar el aspecto del libro español, tanto bajo el punto de vista tipográfico como en el de la ilustración. En efecto, se sustituyó la letra - gótica por la redonda (4) y se intensificó la ornamentación renacentista en portadas con emblemas, retratos y escudos.

Otro aspecto que debemos destacar en relación a la - obra ilustrativa del platero-grabador Pedro Angel es el paso de la xilografía al grabado en cobre, que tuvo lugar en España dentro de la última década del s. XVI. Fué Pedro Perret, burilista flamenco que llegó a España en 1583, quien influyó de manera decisiva en la incorporación de los artistas locales a la nueva técnica (5). A partir de este momento, una oleada de grabadores, la mayoría nórdicos, llega a nuestro país y acapara la producción española. A la zaga de éstos comienzan a aparecer, en todos los centros tipográficos de España, grabadores nacionales. Bajo esta influencia directa se encuentra el platero-grabador Pedro Angel. Se - puede decir que el grabado-retrato ya cultivado en España -

./..

por Juan Arfe, Eugenio Manzanas y muchos otros, anónimos, - expertos en xilografía, llega a su primer florecimiento con los retratos de Pedro Angel.

Nos ocupamos a continuación de los seis retratos de nuestro grabador que hemos podido localizar y catalogar. De ellos dos son xilografías y cuatro tallas dulces. Sobre este tema de los retratos nos hemos ocupado ya en una publicación anterior (6).

RETRATO DE ALONSO DE VILLEGAS (Cat. PA 6)

La xilografía aparece, por primera vez, en la primera parte del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas editada en Toledo en 1588 (7). Se encuentra ubicada tras el "Prólogo al lector". También aparece en la segunda parte, editada en 1589, y en la tercera, en el mismo año (8).

El busto de Villegas está enmarcado por un medallón ovalado en el que puede leerse: ALFONSVSV DE VILLEGAS, TOLET THEOL, VITARVM SANCTORVM, SCRIPTOR ANNIAGENS, 49.

Los grandes y marcados rasgos del rostro de Villegas puede que se basen en un dibujo del natural, puesto que el platero Pedro Angel lo grabó por encargo del mismo Villegas, como contraseña de autenticidad, para evitar intrusiones sospechosas en sucesivas ediciones de su Flos Sanctorum. Bajo el retrato del Maestro se lee: "Por aver sabido Christiano Lector, que las impresiones sa len con muchos errores, algunos de los quales son pretendidos de industria, por personas que siguiendo sus particulares pareceres, dicen otro de los que yo digo, y tengo bien averiguado: por oviar este daño, di lugar a que el muy diligente en su arte de platero Pedro Angel hiciese este retrato que es como firma mia ..."

No descartamos, sin embargo, la posibilidad de que el grabado, como era costumbre en la época, tuviera como modelo un retrato al óleo. En este caso, nos inclinamos a pen

./..

sar que éste fuera el que se encuentra sin fecha, en la capilla mozárabe en la catedral (PA 6a).

El retratado aparece según el esquema de tradición flamenca: el busto recortado hasta las manos, la cabeza de perfil algo vuelta. Los recios trazos en su cara ovalada y gruesa definen las características de su rostro: frente arrugada, cejas pobladas y curvas, nariz larga y carnosa y barba no excesivamente poblada.

Este semblante, con sus rastos tan atentamente observados, parece haber sido utilizado como modelo para el cuadro de Blas del Prado (PA 6b) con la única diferencia de la elevación de los ojos hacia la Virgen. Es muy posible que este cuadro fuera encargado por el mismo Maestro Alonso, que quiso ver sublimada su tarea sobre la Vida de la Virgen, haciéndose representar en compañía de San Juan Evangelista y bajo la protección de San Ildefonso, gran abogado de la Virgen.

RETRATO DEL CARDENAL QUIROGA (Cat. PA 5)

En el centro de una arquitectura se encuentra el busto del cardenal enmarcado por un óvalo. A ambos lados de la construcción decorativa y apoyadas sobre unos pedestales se encuentran, de izquierda a derecha, la justicia con su atributo, la espada, y la Sabiduría con los suyos, el espejo y la serpiente (9). Sobre las figuras aparece una ondulante filactería con la siguiente inscripción: AMATOR IVSTITIE PROTECTOR SAPIENTIE. En el basamento sobre el que se apoya el retrato se encuentra el escudo del Cardenal, y ante los pedestales que sostienen las dos figuras alegóricas la firma del grabador P.ANG. / FECIT.

Parece que el modelo del retrato xilografiado por Pedro Angel es un cuadro de paredero desconocido atribuído tradicionalmente, pero sin demasiada seguridad, a El Greco (PA 5a). La cabeza fina y el perfil delicado coinciden, casi completamente, con la pintura: frente alta, nariz larga y fina, barba exageradamente pronunciada y puntiaguda; pero hemos de señalar que el grabado tiene más carácter que la pintura; la boca en más fuerte, la mirada más penetrante, el cuello, aunque grueso, no tan exagerado como el supuesto retrato de El Greco. En cuanto a la muceta, es difícil saber hasta qué punto la mejor factura de pliegues y matices del grabado se debe a que los colores del cuadro fueron barridos por haber permanecido éste a la intemperie. Nos inclinamos más bien a pensar que el grabado sea copia de un original de mayor calidad. Ambos retratos, sin embargo, han sa-

./..

bido captar la dignidad y modestia del gran prelado renacentista. Independientemente de los detalles comentados y la inversión del perfil propia de la aplicación de la plancha sobre el papel, lo único que ha cambiado el grabador es el fondo oscuro en claro. Para contrastar con los matices que indican el color oscuro de la muceta, el artista se ha visto obligado a hacer el fondo blanco.

Si el grabado aparece en 1589, compartimos con el profesor Camón Aznar (10) la opinión de considerar este año como "terminus post" para la fecha del cuadro de El Greco. La mayoría de los especialistas lo consideran posterior: Cossio, Mayer, Wethey ... (11).

El dibujo del retrato es de ejecución algo torpe, de autodidacta que ha cambiado el buril por el formón. En el medallón ovalado, que enmarca el retrato, se observa un punteado clásico de los plateros.

RETRATO DEL CARDENAL TAVERA (Cat. PA 4)

Este retrato se encuentra incluído en Chronico del Cardenal Don Juan Tavera de Pedro Salazar de Mendoza, cuya portada grabada también por Pedro Angel será objeto de -- nuestro estudio en otro capítulo (Cat. PA 12).

La iconografía del cardenal Tavera es un tanto misteriosa. Parece que se negó a hacerse retratar en vida -- (12). Cuando murió en 1545 en Valladolid, Berruguete le hizo una mascarilla que se conserva en el hospital de San - Juan Bautista, de Toledo; mascarilla mortuoria que ha servido de modelo para todos los retratos posteriores del cardenal.

Independientemente del sepulcro, Berruguete recibió el encargo de hacer un retrato de Tavera, que también se - conserva en el mismo hospital. Es de alabastro pintado, - con los ojos semicerrados y responde perfectamente a su modelo; se trata del retrato de un muerto (PA 4a). Los mismos rasgos personales, pero transformados por una vida emocionante, los volvemos a encontrar en el retrato de El Greco.

El grabado de Pedro Angel parece basarse en la efigie de alabastro y en algún grabado o pintura de prelado renacentista. Tavera, de tres cuartos, mirando de frente,

./..

se encuentra en la misma posición que el original.

Con la sensibilidad que ya percibimos en el retrato del cardenal Quiroga, Pedro Angel ha captado lo esencial de la pintura de Berruguete: el corte triangular de la cara - con pómulos salientes, nariz aguileña, boca retraída, como dolorida, la calva cubierta con el bonete. Del posible grabado o pintura ha copiado la muceta cardenalicia. Una vez - más cambia los colores, es decir, deja el fondo blanco para que resalte la vestimenta. Aquí se hace más evidente lo que en el retrato de Quiroga sólo se vislumbra de lejos; Pedro Angel pone, además de una casi dominada técnica del grabado, algo suyo. La figura de Tavera aparece más palpable, menos cadavérica que la de Berruguete; con la postura relajada y la mirada serena, el pequeño retrato tiene un carácter íntimo más de acuerdo con un retrato renacentista como, por ejemplo, El Cardenal, de Rafael.

RETRATO DEL CARDENAL FR. FRANCISCO XIMENEZ DE CISNEROS
(Cat. nº PA 2.)

Este retrato se hizo para el libro de Eugenio de Robles "Compendio de la vida y hazañas del Cardenal D. Francisco Ximenez de Cisneros y del Oficio y Missa Muzarabe". La portada de este libro está decorada con un escudo del Cardenal grabada por Pedro Angel y será estudiado en el Capítulo correspondiente a las "Portadas Heráldicas".

El retrato que nos ocupa se encuentra dentro de un óvalo con leyenda en torno y con cartelas de efecto escultórico muy bella, está completamente de perfil y tiene tal plasticidad que inmediatamente nos hace pensar en un relieve o medalla utilizado como modelo. Efectivamente, Cardenera (13) confirma nuestra sospecha. Se trata del relieve-retrato de Felipe Vigarny esculpido según Ceán Bermúdez y Domínguez Bordona en 1.502 (Cat. nº PA 2a) (14). Originariamente encajado en un óvalo, se encuentra hoy en marco cuadrado, en el Rectorado de la Universidad Complutense de Madrid. Cada rasgo facial está fielmente copiado, desde la arruga inconfundible de nariz a boca, hasta el hundimiento de la curva externa del lóbulo de la oreja. Pero también aquí Pedro Angel introduce modificaciones; debido a la inversión propia de la plancha, Cisneros mira a la izquierda, la coronilla del pelo se hace más pictórica, menos rígida; acentúa los músculos de las cejas y varía la posición del ojo; el labio inferior es más delgado y, por último, sustituye la capa pluvial por el hábito con capucha franciscana. Pedro Angel ha pretendido modificar el excesivo hieratismo del re-

./..

lieve antiguo, pero debemos reconocer que el cardenal no ha salido favorecido en el intento; ha perdido la expresión humana y algo melancólica del original, aunque sí ha sabido - retener la sensación de fuerza e introspección pensante del modelo.

RETRATO DE NARBONA (Cat. PA 3)

Desde el retrato de Cisneros al de Narbona hay un considerable lapso de tiempo y se observa una gran evolución artística. Fué encargado, seguramente, por el propio Narbona para la ilustración de su libro "De Appellatione a Vicario, Toledo, 1615.

Es curioso que este personaje, "devotísimo amigo de Tristán", según Aragonés, y al que don Tomás Tamayo de Vargas (1587-1641), literato e historiador, dedica una loa poética, sea, en cambio, omitido en los diccionarios más usuales (15).

El retrato, de busto alto, en posición de tres cuartos mirando de frente, ya no se encuentra dentro de un óvalo ni aprisionado entre cartelas, sino completamente libre tal como se representa en un lienzo. La imagen de Narbona, por su juventud -tiene veinticuatro años- y empaque, nos parece la más atractiva de la serie: el rostro alargado y bien proporcionado, el cabello rizoso enmarcando la frente alta y despejada, los ojos grandes y muy bellos, la perilla y bigote poco poblados pero cuidados, la buena ropa y el escudo, inseparable del hidalgo, nos hablan de un personaje muy consciente de su dignidad y nobleza de linaje.

Bajo el retrato se encuentran los siguientes versos

./..

latinos: Oris honos, et Gentis hones, NARBONA, inventae / signa tuae. Ingenio cedit Uterque tuo. / Vix roseum caput altus agit flos, primula males / vix lanugo viret, floret at Ingenium. / Natura Ingenium mirtur. Nobile fronti / - stemma dat, ingenuas ingeniosa ROSAS / D. Th. T. de Vargas. Theol. D.

A continuación se lee: "Tristan pinx: P. Angel, excud." Aquí, por vez primera, aclara su postura ante todos los demás retratos; Pedro Angel da una explicación precisa de la procedencia de su modelo, siguiendo la costumbre de los grabadores flamencos, franceses, alemanes, etc., de la época.

Esto es importante, porque demuestra que estos artesanos no se sentían en absoluto rebajados en reconocerse - reproductores de un modelo, sino todo lo contrario; una - buena copia es justo el propósito artístico que persiguen. Y, en efecto, esta vez, el grabado de Pedro Angel consigue dar plena sensación de "cuadro". El problema de la transposición de los matices de color a sombras aquí, por fin, lo ha resuelto y puede ahora dejar el fondo del cuadro oscuro sobre el que se recorta la figura con sombras más claras. El retrato en sí responde plenamente a lo que Laran - (16) define como estampa "coloreada", es decir, a una imagen cuya riqueza en combinación de trazos e intensidad de los mismos transcribe los distintos matices cromáticos del cuadro. En efecto, aquí quedan, además, perfectamente reflejados, los valores texturados de seda y piel de la pin-

./..

tura. Parece descartarse, por tanto, la posibilidad de que el modelo haya podido ser un dibujo de Tristán (17). Si así fuera, diría "delineabit" o "dibuxit" y no "Pinxit". El mismo original ha debido servir de modelo a uno muy pobre que se encuentra hoy expuesto en la Biblioteca Provincial de Toledo, procedente del Palacio Arzobispal (PA 3a), pero que puede darnos una idea aproximada del auténtico retrato pintado por el discípulo de El Greco. Esto tiende a confirmar, por consiguiente, la sospecha de Aragonés (18) de que Tristán pintó un retrato al óleo de Narbona. De éste serían copias el ya mencionado de la Biblioteca Provincial de Toledo y el grabado de Pedro Angel. De cualquier forma, la palabra "pinxit" deja fuera de duda su existencia.

RETRATO DE CEBALLOS (Cat. PA 1)

Pasemos ahora al último retrato conocido de Pedro Angel: el de Jerónimo de Ceballos, político y jurisconsulto - toledano (19). Se encuentra incluído en el libro "Tratatus de cognitione per viam violentiae in caucis Ecclesiasticis", impreso en Toledo, en 1618, y se trata del retrato de su autor, Jerónimo de Ceballos. Al otro lado del escudo lleva la inscripción "Aetatis Suae, 51, 1613". El grabado se hizo, - posiblemente, el mismo año que la impresión del libro, cuya primera edición es también de 1618.

Este retrato, aunque algo esquemático, demuestra un buen dominio del buril y se diferencia, a simple vista, de los demás ya estudiados, en el formato. No se trata ya de - un retrato de busto, sino de tres cuartos, casi hasta la rodilla, siguiendo la moda de los retratos de la familia real y de los cortesanos. El modelo habría que buscarlo en algún retrato de la escuela cortesana madrileña. Confirma su existencia una copia mediana que se encuentra en la Biblioteca Provincial de Toledo y que procede, como el de Narbona, del Palacio Arzobispal (PA 1a). La ropa, muy borrosa, es la - misma que la del grabado de Pedro Angel.

Ceballos, con rasgos regulares, está erguido apoyando su mano derecha en uno de sus libros y sosteniendo con - la izquierda un papel. Siguiendo el formato y esquema pic-

./..

tórico de este tipo de retrato, el personaje tiene una mano en reposo, apoyada, y la otra en acción. Aquí, como en todos los anteriores, Pedro Angel parece haber captado el carácter del retratado y del cuadro modelo. Repite hasta el "Aetatis suae, 51", tan característico en los cuadros manieristas. Descartamos, por todo lo expuesto, la posibilidad de que el modelo pudiera ser el retrato del Caballero tan magníficamente pintado por El Greco (PA 1b), ponemos incluso en duda la identificación de Sánchez Cantón y Allende Salazar (20) del cuadro de El Greco basada en el grabado de Pedro Angel. Haciendo un detenido estudio de los rostros de ambos retratos llegamos a las siguientes conclusiones: la nariz y el entrecejo pueden coincidir también las proporciones generales de la cabeza, alargada y con frente de dimensiones regulares. La forma y posición de los labios es también parecida. En cambio, los ojos ovalados hacia arriba, con grandes párpados, en Pedro Angel, y ovalados hacia abajo y hundidos en cuenca orbital, en El Greco; los pómulos suaves y casi imperceptibles en Angel y agudamente salientes en El Greco, y, sobre todo, la gran diferencia de expresión entre las dos figuran hacen dudar de que correspondan a la misma persona. Por mediocre que fuera el cuadro modelo en que se basara nuestro grabador parece lógico que dejara traslucir algo de la energía y fogosidad del gesto del Caballero de El Greco, que se hace también evidente en un retrato anterior, del mismo personaje, considerado, igualmente, de mano de Theotocópulis. Fogosidad que Pedro Angel hubiera sabido trasponer del cuadro al grabado, sabiendo como ahora hemos expuesto, de qué manera tan fiel se atiene a los ras-

./..

gos característicos de los personajes de sus modelos. Captó la fina imagen del cardenal Quiroga, el demacrado rostro del Cardenal Tavera, el enérgico perfil de Cisneros, el atractivo rostro de Narbona; no encontramos razones para suponer que no lo hiciera justamente en su último y mejor retrato, desde el punto de vista técnico a pesar de su esquematismo. Además, si en realidad fuera Ceballos el personaje de El Greco, ¿hubiera preferido Pedro Angel e incluso el propio Ceballos, que en la ilustración de su libro estuviera representado por un retrato copiado de una pintura mediocre, pudiendo elegir el magnífico retrato de El Greco?

Resumiendo, podemos decir que el grabado español tiene en Pedro Angel un buen retratista, muy acorde con los que realizaban los pintores españoles de la época como los discípulos de El Greco, en especial Tristán. Técnicamente su evolución es clara desde los primeros ensayos en la xilografía hasta el manejo cada vez más firme del buril, como hemos podido apreciar en sus dos últimos retratos. En estas efigies de personajes de su tiempo, se afianza su personalidad de retratista que, al igual que la de la mayor parte de los grabadores coetáneos, fué la de un copista. Ahora bien, es de notar que Pedro Angel supo combinar la fidelidad al cuadro con un matiz personal suyo, que aunque borraba un poco la genialidad de las grandes imágenes-modelo, equilibró, en cambio, el retrato y lo hizo muy suyo.

EL RETRATO EN LA OBRA DEL GRABADOR DIEGO DE ASTOR

Dentro de nuestro estudio sobre los grabadores españoles de los siglos XVI y XVII, Pedro Angel y Diego de Astor, hemos dado a conocer con anterioridad la biografía de este último (21), y un trabajo sobre el retrato en Pedro Angel (22).

Nos ocupamos ahora del retrato de Diego de Astor a través de cinco estampas realizadas por éste entre los años 1610 y 1637 y que representan la totalidad de la creación del grabador en este campo de la creación artística.

Es preciso reconocer inicialmente, que el criterio de inclusión en este capítulo es un tanto convencional. De los cinco grabados que vamos a estudiar solamente dos, los de Don Mauro Castellá Ferrer y Diego de Colmenares, pueden considerarse como retratos en un sentido estricto, es decir, realizados por el artista con conocimiento y observación directa del personaje real. Los otros tres, el de San Fernando, San Juan de la Cruz y Doña Sancha Alfonso, son más bien representaciones más o menos arbitrarias sobre la base de pinturas preexistentes.

Sin embargo, los cinco figuran como retratos en el catálogo de Elena Páez en la Biblioteca Nacional y, en otro aspecto, todos ellos permiten un estudio del tratamiento y de las soluciones que Diego de Astor encuentra frente

./..

al problema de la figura humana referida a personajes de existencia real.

Otra consideración que, a nuestro juicio, justifica en buena parte el estudio conjunto de los cinco grabados, es el de que su realización abarca un amplio período de la vida del grabador, veintisiete años, que nos permite seguir y analizar la evolución artística y técnica del mismo dentro de un tema central: el retrato.

Las planchas han sido realizadas con la misma técnica -buril sobre cobre- y con análoga finalidad, puesto que todas ellas constituyen ilustraciones de libros escritos por los personajes retratados, como es el caso de Don Mauro Castellá Ferrer y de Diego de Colmenares, o referidos a la biografía o a la obra de los mismos como es el caso de los otros tres.

Esta última es, en nuestra opinión, una consideración importante para la unidad de nuestro trabajo, puesto que los grabados incluyen necesariamente una serie de elementos decorativos e iconográficos extremadamente valiosos para el conocimiento del grabador y de las corrientes artísticas de barroco español en este período.

Retrato de Don Mauro Castellá Ferrer (Fig.DA2) en la pag- de su libro "HISTORIA DEL APOSTOL DE JESU CHRISTO - SANTIAGO ZEBEDEO, PATRON CAPITAN GENERAL DE LAS ESPAÑAS".

El grabado, (Cat. nº ibidem), fué encargado por el mismo autor del libro que se editó en Madrid el año 1610.

La portada está dividida en dos partes superpuestas que corresponden a una misma plancha. En la mitad superior - se encuentra una inscripción con letras romanas que dice: IESU CHRISTI DEI / apostolo iacobo zebedeo / hispania rumpatrono protectori / duci perpetuo invictissimo / arctico antarctico triumpha tori / maurus miles sacr. - Todo ello enmarcado en una cartela con trofeos guerreros. Los diversos arreos de guerra: celadas, escudos, mazas , guanteletes, separados por volutas, derivan de modelos antiguos y satisfacen, sin duda, el deseo de conseguir efectos de plasticidad e intenso claroscurismo del grabador, cuya firma se encuentra en el ángulo inferior izquierdo de esta mitad superior. Leemos, efectivamente: - Diego de Astor fecit, lo que nos indica la autenticidad de ejecución.

En la mitad inferior del grabado aparece Don Mauro dentro de una tienda de campaña, de medio cuerpo y con armadura, sentado ante su mesa de trabajo, escribiendo la presente obra sobre el apostol. Don Mauro era cabo de - las Compañías del Estado de Celanova y distrito de Oren-

./..

se. Sobre el libro abierto puede leerse el siguiente texto: "... discentes adiuvanos Deus et sancto Jacobo", o sea, "... diciendo, ayúdanos Dios y Santiago". Encima de la mesa se encuentran, además, el tintero, la celada, el guantelete y un perrito, emblema universal de la fidelidad, aunque aquí, tratándose de la "Historia del Santo - Capitán General de las Españas" puede tener la simbolo-- gía cristiana, derivada de su utilización por los pastores: la de guardián y guía de rebaño. Al fondo, a la derecha, el escudo del escritor y los brazales cuelgan de unas ramas que hacen de perchero, mientras que a la izquierda pende un cuadro con la imagen del santo.

La composición es muy simétrica coincidiendo el eje perpendicular de la portada con la figura de Don Mauro, la concha de los peregrinos que decora la tienda como un - broche y la efigie del Santo, rodeado de una aureola luminosa, en la parte superior del grabado, que recuerda - mucho a los santos monumentales pintados por Navarrete , el Mudo en El Escorial -(capillas laterales de la Iglesia)- por la corpulencia que prestan a la figura la abundancia de ropaje y la disposición y caída de sus plie-- gues.

La tienda de campaña sirve para enmarcar pomposamente a Don Mauro y procurarle una adecuada "mis an scéne" en su doble aspecto de escritor y "miles sacer". Las telas de la tienda, abiertas y sujetas en primer término a las ramas de unos árboles, están tratadas como cortinajes de -

./..

un escenario que nos separan del escritor.

Bajo el punto de vista iconográfico, el tipo del humanista con la pluma en la mano ante su escritorio es muy frecuente durante el Renacimiento y el Barroco, ejemplos expresivos serían el retrato de Tomaso Inghirani de Rafael y el de Erasmo de Holbein. El retrato de Don Mauro, en posición de tres cuartos, con el cuerpo rígido, la pluma levantada y mirando de frente, traspasando el espacio de su pequeña tienda, responde al esquema utilizado varias veces por los Carducho. Recordemos el retrato de fray José de Sigüenza (fig.DA2a), en la Biblioteca de El Escorial, atribuído por Soria (23) a Bartolomé Carducho y el autorretrato de Vicente Carducho (fig.DA2b), colecc. Stirling, así como el conocido retrato de Lope de Vega en la misma posición y actitud.

Si nos detenemos a analizar el retrato de Castellá Ferrer, percibiremos la desproporción que existe entre la cabeza y el cuerpo, lo que nos hace sospechar que la cabeza sea copia de algún retrato y el cuerpo un modelo convencional que le da soporte. El hombro y la mano derecha están mal dibujados. El interior de la tienda cae como una cortina, sin lograr la idea de profundidad. La tela, plana y oscura, sirve de fondo a la figura fuertemente iluminada del escritor. En realidad, la tienda-dosel, de interior oscuro y figura fuertemente iluminada en primer término responde al "tipo gruta", tan frecuente en la pintura barroca española.

./..

En cuanto al estudio técnico de este grabado, creemos que es preciso establecer una neta diferenciación entre la figura y la ornamentación. Las tres cuartas partes de la plancha cumplen una función meramente decorativa y se observa al respecto que la técnica de Diego de Astor es de un gran oficio, resultando, por contraste, bastante pobre en el dibujo de la figura humana; lo que hace pensar que desarrolló su oficio como un artesano del buril, más bien que como un artista del "natural". En efecto, esta plancha -y lo mismo puede afirmarse del resto de la obra de Astor- refleja una utilización del buril del modo más ortodoxo cumpliendo, fielmente, los requisitos del oficio: paralelismo -recto o curvo según los casos- entrecruzamientos o toques de puntos para los ligeros grises, o la insinuación de partes significativas de principio de líneas.

La seguridad que se observa en todo el grabado desaparece al llegar a la figura humana. El mismo busto es incluso defectuoso aunque se haya inspirado en otro modelo. La cabeza está evidentemente superpuesta, como ya hemos dicho, claro indicio de que ante el natural el grabador, que no es un gran artista capaz de aunar la maestría técnica con la imaginación, se encuentra inseguro al abandonar el camino trillado de la ornamentación, en la que demuestra, por supuesto, haber asimilado los motivos y gustos de la época. Es preciso reconocer que el grabado español de este período -y quizás el de otros posteriores- es muy pobre. En nuestro país los grandes artistas de esta época, exceptuando el caso de Ribera, no utilizan el

./..

buril como medio de expresión. Esta situación contrasta, por ejemplo, con el desarrollo del retrato-grabado francés en este siglo, baste citar los nombres de Mellan, - Morin, Nanteuil ...

Retrato del Santo Rey Don Fernando a caballo, ilustración del libro "Memorial ... de la Casa Saavedra", de Don Fernando Saavedra Rivadeneira, impreso en Granada en 1674 - por Francisco de Ochoa (Cat. nº DA 4)

El grabado (Fig. DA 4), a pesar de llevar la firma de Diego de Astor en el ángulo inferior izquierdo del recuadro central, suscita inmediatamente dudas acerca de su autenticidad.

En primer lugar, se plantea el tema relativo a la calidad técnica del grabado. Se trata, evidentemente, de una plancha muy gastada, que da claramente la impresión de - haber sido retocada por una mano distinta, y mucho menos experta que la de Diego de Astor. La rudeza de la incisión, en algunas partes de la composición, no se corresponde con el indudable dominio de la técnica que Astor - demuestra en el resto de su obra. Los sombreados de la - zona ventral del caballo y de la parte inferior del manto de San Fernando, excesivamente entintados, por citar sólo dos detalles, acusan una factura que no corresponde a la de un maestro grabador.

En segundo lugar, no puede pasar inadvertido el error - geográfico de situar a San Fernando en el paisaje correspondiente a la batalla de Clavijo, que tuvo lugar en tierras de la Rioja, cerca del río Leza, que aparece en el grabado y en la que, según la tradición, el rey Ramiro ,

./..

merced a la intervención del apóstol Santiago, pudo vencer a los musulmanes y terminar con el bochornoso tributo de las cien doncellas.

En tercer lugar, nos referiremos al problema cronológico. La fecha de impresión del libro, al que la lámina sirve de portada es, cómo hemos señalado, la de 1674. Sin embargo, Astor muere en 1650. Parece extraño, pues, que el grabador realizara su trabajo con veinticuatro años de anticipación, al menos, a la impresión del libro, el cual, por su temática, no debió tener problemas de demora de impresión a causa de la censura inquisitorial, como era frecuente en este período.

Finalmente, hay que destacar la aparición de zonas blancas en la plancha reformada. Es casi seguro que estos "blancos" no sean consecuencia solamente del desgaste, sino debido al efecto concomitante de las acciones de rascado y pulimentado selectivos con instrumentos "ad hoc".

Estas consideraciones nos llevaron a sospechar que, en este caso, nos hallamos ante una obra de dudosa autenticidad. Dado que la composición del grupo principal -jinete cabalgando y moro derribado entre las patas del caballo- responde a la iconografía típica del apóstol Santiago, orientamos nuestra investigación hacia la búsqueda de un grabado de Astor, sobre un tema relacionado con el Apóstol. En efecto, en el libro "Historia del Apóstol de Jesu Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General

./..

de las Españas", de Don Mauro Castellá Ferrer, impreso - en 1610, en la imprenta de Alfonso Martín de Balboa, aparece una ilustración de exactamente las mismas dimensiones, con la firma de Diego de Astor (Fig.DA 4a). La semejanza entre ambos grabados es sorprendente. Se trata de la misma plancha en la que, una vez desgastada por el - uso, se han introducido las siguientes modificaciones: - sustitución de la cabeza del Apóstol por la cabeza del - rey; cambio del brazo derecho empuñando la espada por - brazo pegado al cuerpo sosteniendo la bengala de general en la mano; eliminación imperfecta del estandarte, cuyos restos aún se perciben en la lámina de San Fernando; introducción de dos diminutas imágenes, la de la Virgen de las Batallas y la de Santiago Matamoros. Todas las modificaciones son de pésima factura. El retocador del grabado pretendió, sin duda, en una fecha en que el retrato ecuestre estaba ya introducido en España, obtener por medio de la nueva posición del brazo derecho, un tranquilo y mayestático Santo Rey Don Fernando, muy de acuerdo con la idea de sosiego y tranquilidad inherente a la corona de España (24). El bigote y la perilla del rey responden, por otra parte, a la moda del siglo XVII. A - nuestro juicio, se trata de una plancha gastada y posteriormente retocada y modificada para utilizarla en un - nuevo libro.

Desde el punto de vista de la técnica del grabado, la labor del retocador es muy pobre y muestra claramente un - escaso conocimiento del oficio, incluso en lo que se refiere al mero manejo de los instrumentos de trabajo.

./..

Aparte del problema de autenticidad, la plancha retocada no puede considerarse como un retrato, por muy imaginario que éste fuera. El resultado obtenido en la reforma del grabado es tan pobre y responde a una representación de carácter tan genérico, que la figura real hubiera podido servir mejor para un juego de naipes que para la ilustración de un libro de historia.

No quiere esto decir que el grabado que estamos estudiando no deba figurar en el Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles, como de hecho figura (25). Incluso las falsificaciones tienen un valor histórico y pueden aportar datos sobre los gustos y estilos de una época, hecho que, naturalmente, ha sido tenido en cuenta por los especialistas. Así por ejemplo Barcia, en el Prólogo de su Catálogo (26) señala: "Figuran aquí todas las estampas que aparecen como retratos, aunque sean apócrifos, enteramente imaginarios, porque aún en este caso, no pocas veces presentan algún interés y pueden ser útiles, ya por la indumentaria, ya por la inscripción, la firma de los autores, o al menos para conocer cómo en determinadas épocas se ha representado aquel personaje; por eso catalogo como retratos las estampas de escultura, miniaturas, códices, etc., en las que sería un desatino querer encontrar verdadero parecido con los sujetos que representan".

Nos permitimos sugerir, sin embargo, que debiera efectuarse una rectificación en el sentido de indicar que el retrato ecuestre del Rey San Fernando de 1674, ha sido -

./..

realizado por autor anónimo sobre un grabado de Diego de Astor de 1610, representando al apóstol Santiago en la batalla de Clavijo.

Antes de dar fin al estudio del retrato de San Fernando debemos constatar que la idea de retratar a un rey en la actitud de Santiago Matamoros no era algo nuevo. Como precedente podemos citar, como más pertinente para la iconografía española, el retrato de Cornelis Vermeyen "Charles Quint en S. Jacques Matamore" (27), que guarda una cierta relación con la estatua ecuestre que coronaba el arco de triunfo erigido con motivo de la entrada del emperador en Milán en 1541 y cuya relación mutua ha sido sugerida por Chastel.

Pasemos ahora a ocuparnos del grabado original de Diego de Astor. Como hemos indicado fué realizado en 1610 y el tema, tratado de manera heróica, es el de Santiago al frente de las tropas cristianas en la batalla de Clavijo. El punto de vista, como es frecuente en el estilo manierista, es bajo. El grupo de Santiago, con el moro derribado bajo las patas del caballo, no está integrado dentro del ejército, sino que ocupa el primer término. Mientras tanto, la batalla se desarrolla al fondo, en escala muy reducida y para que no tengamos dudas de quienes son los vencedores y quienes los vencidos, los caballos de los cristianos se encuentran, todos ellos, en la postura triunfalista de la corveta, mientras los de los moros muestran la grupa en su huída.

Esta forma de distinguir un primer término, donde se encuentran el personaje o personajes más importantes, mientras el

./..

resto hace de telón de fondo es frecuente en las "Historias de batallas" de la época. Como ejemplos, citaremos el retrato ecuestre del Duque de Lerma, pintado por Rubens, hacia 1603, actualmente en el Museo del Prado, y que según Francastel, será modelo del retrato ecuestre posterior (28), y los lienzos que pintaron unos treinta años más tarde, Vicente Carducho, sus discípulos F. Castelló y Eugenio Cajés, Zurbarán, Pereda, etc., para la gran serie que decoraba el Salón de Reinos del Buen Retiro y que corresponden al mismo esquema. Sus antecedentes hay que verlos en composiciones el último manierismo, tan difundidos por medio de estampas como las de Tempesta , sobre dibujos de Stradamus (29). En España, Diego de Astor contribuye así a la difusión del esquema compositivo del tema de "Historias de batallas" con este Santiago en Clavijo, dos décadas antes de que las pinturas fueran llevadas a cabo. El grupo principal se encuentra sobre un borde, en altura, lo mismo que los jinetes de Tempesta y aunque la acción bélica del fondo no está organizada de la misma manera, es muy posible que sea debido a que Diego de Astor se valiera de otros grabados además de las estampas de Stradamus, puesto que los grabados de éste, lo mismo que los de Tempesta y Callot, circulaban libremente por Europa, independientemente de que Astor, por su cuenta, reformulara la historia tal como él la concebía.

La iconografía de Santiago responde a la de todos los enviados celestiales que vienen a vengar las afrentas causadas a los "hijos de Dios": cubiertos con su armadura, espada en

./..

mano y cabalgando sobre caballos blancos. Son tan numerosos los ejemplos de San Jorge, Santiago, etc., que resulta innecesaria su enumeración. Sin embargo, nos detendremos en el grupo del enviado divino que castiga a Heliodoro, pintado - por Rafael, en una de las Estancias del Vaticano (DA 4b), - por la influencia que su composición pudo ejercer sobre -- nuestro grabador. En efecto, como el apóstol del grabado - que nos ocupa, lleva armadura y manto flotante y ataca impetuoso al profanador del templo de Jerusalén, derribado y arrollado bajo los cascos de su caballo. La composición del jinete sobre caballo con las manos alzadas y enemigo entre sus patas es parecida en ambas representaciones, a pesar de que el caballo de Astor ha girado al completo perfil y tiene las patas menos tensas y bajas y de que el pie del moro, por otra parte, adopta una postura falsa. Las variaciones - entre uno y otro grupo son debidas, probablemente, a que para las ilustraciones se utilizaban copias de copias con la consiguiente distorsión representativa con respecto al original (30), el cual -como hemos comentado al tratar de la - composición general- bien pudiera haber sido algún dibujo - de Stradamus puesto que, según cuenta su biógrafo Borguini, el pintor flamenco se trasladó a Roma en 1559, "para estudiar obras de Rafael, Miguel Angel y otros modelos antiguos" (31).

En el grabado de Astor, la escena principal va enmarcada - por otras más pequeñas relacionadas con el apóstol: la aparición de Santiago al rey Ramiro I, el enfrentamiento de -

./..

53

los dos ejércitos y debajo, la jura de los caballeros de Santiago, orden militar fundada después de esta batalla.

En cuanto a la técnica, Astor utiliza el convencionalismo de las líneas paralelas para conseguir el volumen. Las gamas de los negros y grises, sobre todo, demuestran maestría en el manejo del buril.

Por último, señalaremos que la ilustración de Diego de Astor, aunque carente de originalidad, tiene el valor de ser un testimonio más de la importancia del grabado al servicio del libro, como difusor de estilos y temas pictóricos. El hecho de haber sido elegida, para realizar sobre ella la falsificación del retrato de San Fernando, habla en favor de su calidad técnica y del prestigio alcanzado por el grabador en el período subsiguiente a su muerte.

San Juan de la Cruz

Retrato grabado de San Juan de la Cruz, (Cat. nº DA 3), que ilustra el volumen "Obras espirituales" del Santo, impreso en Alcalá en 1618 (Fig.DA3). Con relación a esta obra quizá resulte conveniente señalar aquí, que nos encontramos frente a una creación representativa del período de la Contrarreforma que, como sabemos, ejerció una influencia decisiva sobre las manifestaciones artísticas y muy especialmente en España. Hay que tener presente que este movimiento espiritual originó la aparición de grandes figuras místicas, entre las cuales San Juan de la Cruz ocupa, sin duda, una posición preeminente.

Por otra parte, los artistas trabajaban, casi siempre, por encargo de los monasterios y órdenes religiosas, por lo que generalmente se limitaban a un número reducido de escenas características de la vida del santo, preferentemente aquellas que hacen referencia a las manifestaciones sensibles de misticismo.

Como señala Mâle (32), es importante el hecho diferencial entre este período y la Edad Media. Los Santos del medievo desarrollaban su actividad y realizaban sus milagros dentro de una esfera en la que los hombres y la naturaleza, en el sentido más amplio de esta palabra, eran siempre elementos esenciales: curaciones, amansamientos de fieras, catástrofes, etc. Durante la Contra-

./..

rreforma los hechos milagrosos, por el contrario, tienen lugar en un ámbito más relacionado con la Divinidad o el mundo sobrenatural: éxtasis, levitaciones, visiones, -- transverberaciones... Es decir, aquí los santos no son - sólo los actores o sujetos activos del milagro, sino al mismo tiempo sujetos pasivos del mismo.

Con referencia al grabado que nos ocupa, la escena tiene lugar en el interior de un lugar sacro y en ella se - recoge uno de los elementos más importantes de la vida - de San Juan de la Cruz: mientras se encontraba orando ante un cuadro de Jesús Nazareno, la imagen le preguntó: - "Joannes quid vis pro laboribus?" y San Juan le respondió: "Domine pati et contemni pro te". El Santo se encuentra de rodillas vestido con túnica y capa llena de - remiendos; tiene las manos juntas y mira con intensa -- atención a Cristo con la cruz a cuestas. En el grabado - la mirada del Santo posee la característica peculiar de ser muy distinta de la expresión típica del éxtasis. No son unos ojos con expresión de arrobamiento (33), sino unos ojos que miran y atienden a Cristo como alguien que realmente conversa con respeto, pero dentro del marco de la realidad, no por tanto, en una atmósfera de sobrenaturalidad.

Nos atreveríamos a suponer que este detalle sea significativo por lo que respecta a la creación del artista. Parece muy probable que si hubiera sido una composición totalmente original se hubiese seguido la tradición de los "ojos en blanco", gesto que se reserva en España para ex

./..

presar la directa comunicación con Dios (34). El que no sea así nos sugiera la idea de que, como es frecuente en otras de sus creaciones, haya reproducido en el grabado las facciones o la expresión de un retrato. Sabemos que a pesar de la resistencia de San Juan de la Cruz a hacerse retratar, sus discípulos y seguidores hicieron que se realizara algún boceto mientras oraba sin que él se apercibiese (35). De hecho, la expresión es muy parecida a la de los retratos que existen y de los que hablaremos más adelante.

Bajo el punto de vista iconográfico es esta la forma común de representarle, en este hábito y en esta escena (36). También se lee, a veces el título de sus obras. Aquí las vemos por el suelo, como ofrenda, al pie del altar, junto con una rama de azucena. Sus títulos son: "Llama de amor", "Subida al Monte Carmelo" y "Noche oscura", éste sobre otro cuyo título queda oculto.

En el grabado podemos diferenciar varios planos, siendo preciso subrayar la falta de relación que entre ellos se observa. Un primer término, donde se desarrolla el milagro; esta escena está tratada con gran simplicidad, Cristo ha irrumpido en la realidad cotidiana utilizando un cuadro, que limita este primer plano, para su aparición. Sólo la luz contribuye a la transformación de un espacio real en otro irreal. En efecto, esa luz ilumina fuertemente la escena provocando una intensa comunicación espiritual y aumentando el volumen de las figuras, recortadas sobre fondos oscuros, de manera que Cristo parece sa

./..

lirse del cuadro. Es muy frecuente en la pintura de los s. XV, XVI y XVII, la invasión del espacio real del espectador, por parte de alguno o algunos de los personajes representados en el espacio irreal del cuadro. Por otra parte, es bien conocido el recurso del "cuadro dentro del cuadro", como medio de lograr la fusión del espacio irreal del cuadro "principal" con el espacio real del espectador. En el grabado que consideramos se dan ambas cosas. Cristo aparece en un "cuadro dentro del cuadro" y al mismo tiempo invade el espacio del cuadro principal. Véase a este respecto "Le tableau dans le tableau" (37).

La composición diagonal, propia del barroco, viene dada por el brazo de la cruz, los rayos luminosos y las palabras que salen sobre cintas de la boca de los personajes. Este sistema de diálogos escritos es bastante frecuente en la pintura española. Recordemos el "San Pedro Mártir en oración" de Berruguete, en el Prado, "La Misa del Padre Cabañuelas", de Zurbarán, en Guadalupe, ...

Si analizamos esta escena bajo el punto de vista estilístico, percibiremos una simplicidad casi arcaica debido al reposo, no exento de intensidad emocional, que nos viene dado por el carácter estatuario de las figuras. Este carácter escultórico de San Juan, tanto en el tratamiento de los paños como del rostro, limitado a los planos esenciales es tan grande, que parece copia de una imagen de madera. Pero su rostro individualizado está, sin duda, inspirado en los retratos hechos durante su vi

./..

da, que se encuentran en Segovia, uno en el convento de los Padres Carmelitas (fig.DA3a) y otro en el locutorio - de las Madres de la misma orden (fig.DA3b), Diego de Astor no ha hecho más que modificar la posición de la cabeza y la dirección de la mirada. Los tres rostros, los de los óleos y el grabado, muy parecidos, responden a la descripción que del Santo hace Fray Jerónimo de San José (38): "Era el venerable Padre de estatura entre mediana y pequeña, bien trabado y proporcionado de cuerpo, aunque flaco por la mucha y rigurosa penitencia que hacía. El rostro de color trigueño, algo macilento, más redondo que largo; calva venerable con un poco de cabello delante. La frente ancha y espaciosa; los ojos negros, con mirar suave, cejas bien distintas y formadas; nariz igual que tiraba un poco a aguileña; la boca y labios, con todo lo demás del rostro y cuerpo en debida proporción. - Traía algo crecida la barba, que con el hábito grosero y corto se hacía más venerable y edificativo. Era todo su aspecto grave, apacible y sobremanera modesto..." Con esta detallada descripción, hecha por un fraile contemporáneo, podríamos hacer, salvo el "un poco de cabello delante" y la barba, un retrato robot muy parecido, en líneas generales, a los que ya poseemos.

Sobre el altar, con dos candelabros encendidos y el escudo carmelitano en el frente, se encuentra el cuadro de - Jesús Nazareno que habló al Santo. Se trata de la copia de la pintura en piel (fig.DA3c), que se venera en el convento de los Padres Carmelitas de Segovia, del que San - Juan fué devotísimo.

./..

A este primer término, perfectamente delimitado por la - losería del suelo, sigue una zona oscura en la que aparece sobre una tarima, un altar coronado por los signos de la Pasión: la cruz, la lanza, y la caña con la esponja. Un sudario hace de base. Un pilar con una columna adosada, de cuyo capitel parten los nervios de una bóveda rebajada, separan este espacio intermedio de sombras del - último término, que a modo de "veduta" luminosa, nos -- muestra un interior de tipo conventual con superficies - murales apenas articuladas por ventanas y nervios de molduras planas, apeados sobre modillón, que bien pudiera - tratarse de una sala capitular. En el centro de la composición se encuentra un baldaquino, al que se accede - por unas escaleras y barandilla abalaustrada. Toda la - composición, tan bien planeada responde, a nuestro juicio, a un plan iconográfico que trataremos de interpretar en breve.

En el ángulo inferior derecho de la escena figurada se - encuentra la firma del grabador: Diego de Astor Fecit. Y, por último, al pie del grabado la siguiente inscripción: Venerabilis P. Fr. Joannes a Cruce hispanus, B. Virginis Teresae a Jesu Carmelitarum / discalceatorum Matris et - Fundatricis primus filius ac fidelissimus coadjutor divinis assue / tus coloquiis. Segoviae ante imaginem - - Christi Domini crucem baiulantis orans, ab ipso / Dño. - interrogatus JOANNES QUID VIS PRO LABORIBUS? respondit / DOMINE PATI ET CONTEMNI PRO TE. Clarus miraculis dum vixit et nunc / veres obiit Ubetae 14 Decembris anni 1591 aetatis suae 49. Inde Segoviam traslatus honorifice colitur.

./..

Teniendo presente que el grabado que nos ocupa fué realizado para la edición príncipe de la obra de San Juan de la Cruz, creemos que no resulta innecesario detenerse en el hecho curioso que ya hemos descrito de la ocultación de la obra "Cántico espiritual", que como hemos indicado es, sin duda, el libro que aparece bajo el volumen la - "Noche oscura". El "Cántico espiritual" apareció con dieciocho años de retraso. El motivo de este retraso radica en la intervención de la Inquisición, cuyas motivaciones respecto a esta obra no son difíciles de discernir - ya que el movimiento iluminista, tan dura y sañudamente perseguido, se apoyaba ampliamente en textos del "Cantar de los Cantares", cuya conexión con el "Cántico espiritual" es bien aparente según señala Fray Lucinio del SS. Sacramento (39).

La intervención inquisitorial motivó el que se produjera la paradoja de aparecer antes las traducciones francesas y belgas que el original castellano, hecho que desgraciadamente ha sido harto frecuente en la Historia de nuestro país. La conveniencia de la ocultación parece indudable y le fué sugerida al artista por miembros de la Orden Carmelitana, que se decidió a la publicación de la - edición príncipe con grandes dudas y temores, por cierto bien justificados, ya que a pesar de éstas y otras precauciones -se recabó el informe previo de dos teólogos - importantes, Suarez y Montesinos, este último de la Universidad de Alcalá- la Inquisición intervino denunciando la obra, inmediatamente después de su aparición.

./..

Esta relación de Diego de Astor con los miembros de la orden carmelitana, a la que hemos hecho referencia, es a nuestro juicio, obvia. Por una parte, se trata de la primera edición de las obras del Santo, y el grabado, por tanto, cobra una importancia especial. Por otra parte, San Juan escribió a petición de sus discípulos y dirigidos espirituales, y este aspecto didáctico es, como señala Aranguren, bien patente en los escritos del poeta místico (40). En esencia el mensaje o núcleo central de la doctrina es alcanzar la Perfección a través del ascetismo. "Su mística es tanto fruición estática como purgatorio y Noche, arduo camino de la subida a la perfección" (41).

El grabado combina, en nuestra opinión, este mensaje espiritual con las características propias del barroco religioso de la época. En las pinturas de cuevas se distinguen, con toda nitidez, tres planos luminosos: claro, oscuro, claro, conforme a las normas tenebristas. Esta disposición se adapta perfectamente al sentido de la mística de la Reforma carmelitana. La zona de sombras, contiene la columna, atributo de la fortaleza y también de la Iglesia, así como los símbolos de la Pasión. Es preciso atravesar esta "Noche oscura", es necesario el sacrificio y la Pasión dentro de la iglesia militante, para llegar a la perfección y a la gloria que aquí está simbolizada por el baldaquino circular, atributo celeste, y la escalera como expresión de ascensión a la plenitud.

Bajo el punto de vista de la ejecución, este grabado ha

./..

sido considerado por Vetter (42) como típico de Astor. Según el investigador alemán, "el tema de la visión le - ha dado pie para efectuar unos violentos efectos luminosos bien conseguidos. Al mismo tiempo, se aprecia el esfuerzo para lograr efectos de perspectiva y para expre-- sar la comunicación entre las figuras mediante la postura y las cintas parlantes, medios estos, ciertamente, muy sencillos. En cuanto a la realización técnica, se acu-- san detalles algo toscos y tiende al esquematismo". Consideramos esta opinión básicamente correcta.

A pesar de su dureza de ejecución es, indudablemente, el más original de los grabados que aquí estudiamos. El hecho de que Diego de Astor haya podido inspirarse en composiciones pictóricas no es relevante. Sí lo es el que - haya logrado una solución global convincente y sin rupturas.

La ejecución es bastante elemental, pero clara. La composición resulta correcta, a pesar de que introduce una perspectiva equívoca del altar respecto al fondo. Los libros se sostienen en el aire o se apoyan falsamente en - el suelo, y todo esto, que es bastante naif, contribuye a crear una atmósfera magicista. Si sumamos a esto el surrealismo del diálogo, el conjunto adquiere un considerable encanto.

A nuestro juicio, este grabado no tiene el problema, casi irreductible para Diego de Astor, de aunar la fachada ornamental con descripciones naturalistas y esto da por

./..

resultado una mayor unidad de imagen y una mayor gracia expresiva.

Técnicamente el grabado es muy elemental, pero bastante directo. Es probable que la introducción de mayores complicaciones técnicas, matizaciones de luz, etc., hubiese conducido a un resultado menos convincente. Puesto que en el grabado se prescinde de cualquier motivo ornamental, la composición adquiere una gran unidad y no encierra contradicciones aunque contenga errores plásticos y carezca de soluciones científicas visuales. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que Diego de Astor sea contemporáneo de Velázquez, desde el punto de vista técnico-artístico, debemos considerarle como un primitivo. Y consideramos que este grabado es importante para esta afirmación.

Doña Sancha (Cat. nº DA 1)

Esta nueva estampa grabada por Diego de Astor está dedicada al Papa Gregorio XV y fué encargada, probablemente, por Fray Domingo de Mendoza, de la Orden de Predicadores, Calificador del Supremo Consejo de la Inquisición, y que asistió como juez a las informaciones que se llevaron a cabo con ocasión del proceso de canonización incoado para elevar a los altares a la infanta Dña. Sancha, hija de Alfonso IX.

Por lo que respecta a la fecha, aún cuando no podamos fijarla con toda exactitud, resulta, sin embargo, evidente que debió ser realizada entre los años 1621-23, puesto que fué éste el reducido período del papado de Gregorio XV, al que, como hemos indicado, está dedicada la estampa.

Se trata de una estampa suelta, (Cat. nº DA 1), en la que se representa a la infanta en actitud orante ante el crucifijo (Fig. ib). En la composición hay que distinguir dos partes claramente diferenciadas; una que se desarrolla en el interior de un oratorio y la otra en el exterior, separadas ambas por un muro similar al utilizado por Zurbarán en este tipo de composiciones. En el interior, aparece Dña. Sancha vestida con hábito de Santiago, lleva pendiente de su brazo derecho un rosario y sostiene entre sus manos el ramo de azucenas, símbolo de la pureza. Sobre la mesa, cubierta con un tapete que lleva el escudo de Castilla y León en su frente, se encuentran

./..

además del crucifijo, un libro y un reloj, símbolo este último, según Covarrubias (43) del tiempo que se va y de la muerte que viene, aunque como dice Gallego (44) un reloj tiene en sí mismo un valor que hace de él una curiosidad, un signo de riqueza que expresa la clase social del que lo posee. Puede tener quizá, en este caso, sentidos mezclados.

En el suelo aparecen los símbolos reales, la corona y el cetro decorado con la flor de lis, haciendo alusión a su ascendencia Capeta. Dos angelitos sostienen una leyenda con el siguiente texto: "Regnum mundi et ornatum eius contemsi, propter amorem Domini mei Jesucristi", es decir, la referencia al hecho más significativo de la vida espiritual de la infanta: su renuncia al trono para consagrarse a la vida conventual. Mientras dos angelitos sostienen una corona de flores y una filactería en la que se lee: "Veni sposa Cristi, accipe coronam", que obviamente representa la compensación celestial a su renuncia terrena. La infanta dirige la mirada en dirección al crucifijo, que aparece transfigurado mediante un rompimiento de gloria luminoso, rodeado de nubes con angelitos que flotan y las animan, logrando la ocultación de parte del muro de la celda.

En la escena exterior, enmarcada por las verticales que forman el pilar y el palacio, que atestigua su alcurnia, aparecen una serie de pequeñas figuras que recorren un camino serpentino y que nos narran, siguiendo la tradición medieval, la historia del traslado de Dña. Sancha -

./..

del Palacio real al convento de Santa Eufemia. Dejemos - que nos lo narre Don Antonio de Quintadueñas (45) en la biografía que escribió sobre Dña. Sancha: "Instaba en - sus continuas oraciones a nuestro Señor, le manifestase la religiôn que escogería, resignada en su voluntad, y - consagrada a los rayos de su inspiración, que hasta en - este punto no quiso dar lugar a gusto propio. Florecían entonces en España las dos Ordenes: Monástica una, la - del Gran Patriarca San Benito; Militar otra, la del Gran Patrôn Santiago. Y movida de singular luz del Cielo, cierto día, cuando más engolfada en estos deseos y suplicas divinas, mandó poner una litera, diciendo quería salir - al campo para recrear su ánimo, y que à las acemilas della, y según otras relaciones, à los literos tambiên, y demás criados vendasen los ojos; y las dexassen caminar azia donde quisiessen, y hasta donde parassen, ô por mejor decir, donde las encaminasse Dios, y guiassen sus - Ministros los Angeles. Salió en esta litera la fervorosa infanta del Palacio de Leôn con acompañamiento de sus - criados, siguió su empressa, dexando caminar de la forma referida a las acemilas, que sin parar llegaron al - Monasterio dicho de Santa Eufemia de Cozollos distante - diez y ocho leguas de Leôn, y allí milagrosamente pararon tan inmóviles, que aunque los que las guiaban procuraron con todos los medios possibles y diligencias passassen adelante, à que ayudaron varias personas, que movidos de la novedad del caso concurrieron y truxeron bueyes, y mulas para mover las de la litera, se frustró su diligencia, porque siempre la litera estuvo fixa, è inmoble à la puerta del convento, sin adelantar un paso de

./..

tierra, por ser este orden del cielo. Refieren este suceso acreditados Historiadores, califícalo la Tradición y ostêntanlo antiguas y nuevas pinturas".

En el cielo aparecen, entre nubes, el apostol Santiago - con el bastón de peregrino, y la Virgen con el niño.

Todo este aparato escenográfico, tanto interior como exterior, es decir, lo que no es la propia figura de Dña. Sancha, es bastante frecuente en cualquier representa-- ción de Santa de la época. Lo que aquí nos llama la atención es la importancia que adquiere la figura orante de Dña. Sancha que ocupa, prácticamente, todo el primer término y su semejanza con esculturas sepulcrales de alguna gran señora de la época. Efectivamente, si la comparamos con la estatua sepulcral de Dña. Juana de Portugal de - Pompeo Leoni, que se encuentra en las Descalzas Reales - de Madrid (fig.DA1c), comprobaremos su similitud: la misma actitud, la misma amplitud de manto, la misma forma - de plegado. Si el santo-estatua es frecuente en la pintura barroca española, en este caso podemos, incluso, adivinar un modelo concreto. El retrato idealizado de Dña. Sancha con el deseo, al mismo tiempo, de hacerla real al expectador, de forma que êste participe en la escena, - coincide con esa constante española de llegar a lo sublime a través del naturalismo, trascendiéndolo.

La iglesia del convento de Santa Eufemia, aunque en el - grabado no está reproducida con absoluta fidelidad está, sin duda, directamente inspirada en el edificio real, lo

./..

cual está en consonancia con la finalidad de la obra que el grabado ilustra, es decir, servir de base documental a un proceso jurídico de canonización, tema sobre el que volveremos más adelante. Contrasta esta fidelidad con la ingenuidad de incluir un palacio real de estilo prebarroco, dentro del repertorio manierista-clasicista que, evidentemente, corresponde más bien al período de realización del grabado por carecer, sin duda, del modelo auténtico.

En el ángulo inferior derecho se encuentra la firma del grabador, con su fórmula habitual "Diego de Astor fecit en Madrid", sin fecha.

Al pie de la lámina hay una inscripción que dice: "Verdadero Retrato de la Serenissima y Bien aventurada Virgen Infanta doña SANCHA ALFONSO de la orden de SANTIAGO Hija de los / muy altos Reyes don ALFONSO IX y doña TERESA - GIL de León Hermana del Santo Rey don FERNANDO EL III - Tia del / muy Católico y Poderoso Señor Rey don FILIPE - IIII delas Españas y dela serenissima Reyna Nuestra Señora doña / ISABEL de Borbon. Durmió en el Señor En su monasterio de Santa Eufemia Siendo Comendadora a 25 de Julio Año 1270. Traslado / se su cuerpo por mandado de su Magd. desde Convento al de Sta. Fe la Real dela Ciudad - de Toledo Año 1608 y aobrado y obra Dios porella muchos y grandes milagros".

En la parte superior de la lámina, enmarcando la dedicatoria al Papa, se encuentra una cartela con volutas en -

./..

la que se superponen tres escudos: el escudo real de España, el escudo del Papa, y el escudo de los Borbones con la flor de lis y la corona real. Todo el conjunto está delimitado por una moldura decorativa a base husos, perlas y ondas, imitando el marco de un cuadro. Este hecho, junto con la ambigüedad de la palabra "fecit" de la firma del grabado, nos indicó la posibilidad de que éste hubiera sido copiado de una pintura preexistente, según el uso habitual entre algunos grabadores. De acuerdo con esta idea, hemos llevado a cabo una búsqueda de posibles retratos de Dña. Sancha encontrando, finalmente, dos óleos. Ambos cuadros se encuentran en el convento de las Comendadoras de Santiago, en Toledo, donde reposa actualmente el cuerpo, relativamente bien conservado, de Dña. Sancha, por traslado, en 1935, desde el convento de Santa Fé, donde fué depositado por orden de Felipe III, en 1608.

Los dos cuadros son muy semejantes y anónimos y no puede existir ninguna duda respecto a la mayor antigüedad de uno de ellos respecto al grabado. En efecto, en la inscripción al pie de este óleo (fig.DA1a) se hace referencia a que es "tía del muy católico y Poderoso Señor Rey don Felipe III", en tanto que, como hemos visto en el grabado, esta misma expresión se aplica a Felipe IV, al que en el cuadro se cita como príncipe.

El segundo de los óleos (fig.DA1b) desgraciadamente, no lleva ninguna inscripción o indicación que pueda servirnos para su datación. Ambas pinturas son muy semejantes

./..

si bien el de la inscripción nos parece superior al otro, aún siendo los dos bastante mediocres.

La observación conjunta del grabado y de los dos óleos indica, sin lugar a dudas, que existe una clara relación entre ellos. Sin embargo, es imposible señalar a quien pertenece la concepción original. Una posibilidad es la de que los dos cuadros sean anteriores al grabado, puesto que este último, contiene elementos de ambos. Por otra parte, no se puede descartar la hipótesis de que el óleo sin inscripción esté inspirado en el grabado, puesto que su semejanza es muy grande, dando por supuesto que el grabador conocía el cuadro con la inscripción, que, como hemos dicho, es cronológicamente anterior.

Finalmente, no puede descartarse tampoco el que las dos pinturas y el grabado estén inspirados en un tercer óleo desaparecido o no localizado por nosotros. Dentro de todas estas posibilidades nos inclinamos por la opinión de que el grabado está inspirado en el cuadro sin inscripción. Y esto no sólo por el hecho de que es más frecuente que el grabador copie al pintor, que a la inversa, sino también porque algunas de las soluciones del grabado -por ejemplo la perspectiva de las escenas secundarias en torno al monasterio de Cozuelos, la aparición en las alturas de Santiago con la Virgen y el Niño- son soluciones pictóricas y no las que se utilizan normalmente para el logro de efectos de lejanía en la técnica del grabado. En todo caso, tal vez sea digno de mención el que el grabador ha introducido un motivo inexistente en

./..

las pinturas. Se trata del rosario pendiente del brazo de Dña. Sancha, detalle que posiblemente está en relación con el afán de destacar la devoción mariana de la infanta cuya canonización se pretende.

Considerando el grabado desde el punto de vista de su realización técnica, nos encontramos ante el mejor de los retratos, hasta ahora estudiados por nosotros, de Diego de Astor. La factura es más fina y delicada, claro indicio de una mayor maestría en el manejo del buril. Este indudable avance en la técnica del grabado, se patentiza en una mayor finura en las incisiones, que permiten unos efectos de claroscuro menos intensos y una mejor captación de la textura de los tejidos. Está clara la evolución técnica de nuestro grabador en este momento en relación con los grabados anteriores. Su obra es más perfecta, sutil y refinada, pero ha perdido casi totalmente el encanto "naif" de períodos precedentes. Da la impresión de que Astor persigue un naturalismo, ya conseguido por la pintura. Su dibujo es más barroco en los detalles y su esquematismo más oculto.

Antes de finalizar nuestro estudio, nos parece pertinente señalar que existe otro grabado anónimo, copia del de Astor, para la portada del libro "Vida, virtudes y milagros de Dña. Sancha Alfonso", por Alfonso de Quintanadueñas, impreso en Madrid en 1651. Esta copia es muy inferior al original, pero es un índice de la difusión de la iconografía de Dña. Sancha para cuya canonización se llevó a cabo una verdadera campaña de difusión, promovida -

./..

por la poderosa y aristocrática Orden de Santiago. En relación con ésta, es un detalle muy significativo que el pintor Pedro Ruiz González (1633-1709), realizara un retrato "a lo divino" de una alta dama de la corte -que por sus rasgos fisiognómicos pertenecía, sin duda, a la familia de los Austrias- como si ésta hubiese realmente llegado a ser canonizada (Comendadoras de Madrid), retrato en el que, a pesar del intenso barroquismo del cuadro y de las modificaciones introducidas, el pintor ha recogido la iconografía tradicional de Dña. Sancha.

Diego de Colmenares (cat. nº DA 12)

En este grabado se nos plantea una cuestión previa. Evidentemente debe incluirse entre los retratos puesto que contiene el de Colmenares, el único que existe de este importante historiador. Por otra parte, el retrato está incluído dentro de una portada arquitectónica con su correspondiente programa iconográfico. Aunque tal vez la parte puramente arquitectónica salga del estudio de la temática del retrato, hemos considerado que por tratarse de la ilustración de un libro, todo en ella guarda estrecha relación con el autor y con su obra. Además, aunque realizado por Diego de Astor el grabado, la intervención de Diego de Colmenares en la presentación del libro y en la composición de la portada están fuera de toda duda, como veremos a continuación.

Esta portada (fig.DA12) se elaboró para la primera edición de la obra "Historia de la Insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla" de Diego de Colmenares, editado en Segovia en 1637. El grabado, buril sobre cobre, de 163 x 257 mm., responde a un esquema muy renacentista de la división tripartita del arco de triunfo. En efecto, la portada, de carácter italiano, tiene formas adinteladas y consiste en un entablamiento continuo dispuesto sobre un lienzo rectangular que contiene el título de la obra y el nombre de su autor, flanqueado por columnas corintias. En el basamento, justo en el retroceso central del mismo, se encuentra el retrato del autor del libro. En el ángulo inferior izquierdo del

./..

grabado leemos: Diego de Astor fecit.

Este tipo de portadas, de cuya importancia como difusora de formas arquitectónicas hablaremos en otra ocasión, - fué muy frecuente en los libros de la época. En este caso es la puerta que nos facilita el acceso al conocimiento de la Historia de la ciudad de Segovia. En ella aparecen, además del retrato de Colmenares, otros elementos figurativos.

En el cuerpo superior se encuentran las figuras alegóricas de la Religión y la Justicia, con sus atributos, sosteniendo el escudo de la ciudad. En el friso del entablamento leemos: RELIGIO / VINCULA CIVITATIS / IUSTITIA. La utilización conjunta de la Religión y la Justicia en la iconografía de la época es muy frecuente y tiene, probablemente, raíces muy profundas. Saavedra Fajardo (46) - en sus "Empresas políticas", que en algunos aspectos puede considerarse como exponente del pensamiento y de la - escala de valores de la España de los Austrias, cita el siguiente texto de Diodoro Siculo : "Los Españoles aman la Religión y la Justicia; son constantes en los - trabajos; profundos en los consejos, y así tardos en la execución. Tan altivos; que ni los desvanece la Fortuna próspera, ni los humilla la adversa. Esto que en ellos - es nativa gloria, y elevación de ánimo, se atribuye a soberbia, y desprecio de las demás Naciones siendo la que más bien se halla con todas, y más las estima, y la que más obedece a la razón, y depone con ella más fácilmente sus afectos o passiones". De la misma manera en la obra

./..

"Monarquía de España" de Salazar de Mendoza aparece en la portada, grabada también por Diego de Astor y de la que nos ocupamos en el capítulo dedicado a las portadas arquitectónicas de esta tesis, la figura representativa de España con una cruz en su mano derecha y la balanza en su izquierda con la inscripción: "España con Religión y Justicia". Vemos, pues, que en la obra de Salazar y Mendoza, y en la portada que nos ocupa, se mantiene esta constante temática tan característica de la ideología del momento.

Ante las columnas y sobre el basamento aparecen dos figuras. Se trata de dos personajes legendarios relacionados con la ciudad de Segovia: San Hieroteo como "Legis Doctor" y Hercules, como "Urbis Conditor". En el basamento, flanqueando el retrato de Diego de Colmenares, enmarcado por una cartela de apariencia metálica aparece a su derecha, el emblema de la Historia, el espejo, con el lema "omnibus atque fidum" y a su izquierda el símbolo de su apellido, la colmena, con el lema "sic vos non vobis". La primera de estas dos empresas está ampliamente justificada en la portada por tratarse de una obra histórica en la que el autor pretende reflejar con "fidelidad" los acontecimientos que narra. La segunda de las empresas tiene, a nuestro juicio, un carácter más específico y una mayor carga de intencionalidad. Colmenares pone de manifiesto sus conocimientos del mundo clásico y establece una relación muy poética entre su apellido, la intencionalidad de la obra y el que ésta sea fruto de un esfuerzo muy personal, tanto en lo intelectual como en lo económico. La empresa está tomada de un verso de Virgi--

./..

lio. "..... sic vos non vobis mellificatur apes..." , cuya traducción libre pudiera ser: "como vosotras, abejas, que haceis la miel para los demás y no para vosotras."

La obra está dedicada por el autor a su patria "en Consistorio de Ciudad", pues no consideraba justo que ciudad tan importante careciera de esta necesaria ilustración cuando otras menos insignes la tenían. A este fin y en sus propias palabras "juntó libros y papeles con mucho gasto y diligencias" empleando en ello catorce años de su vida. Como se hace constar en la propia portada, junto al nombre del impresor figura que fué editado "a costa de su autor".

Como indica Goldschmidt (47) "Existe una infinita variación, a partir de la idea básica de la puerta de entrada romana, en miles de portadas que enmarcan el título de la obra, en toda Europa. El tema arquitectónico puede estar acompañado por otros elementos decorativos que lo enriquecen".

A nuestro juicio, nos encontramos ante una portada totalmente barroca en la que sobre un esquema básico arquitectónico hay una yuxtaposición de elementos figurativos que caen totalmente dentro del mundo conceptual de la época. Así por ejemplo la personificación de la virtud cardinal de la Justicia y sus atributos, la balanza y la espada, y la personificación de la Religión, con la cruz y la vela encendida. Asimismo, deben considerarse muy ca

./..

racterísticos de este período la utilización de emblemas y divisas más o menos crípticas, con referencias implícitas al contenido de la obra y a la genealogía del autor.

La inclusión del retrato del autor también es algo muy frecuente en las publicaciones de la época, como hemos indicado ya anteriormente (48).

El retrato de Colmenares, sin duda, fué realizado directamente de natural, dada la coincidencia de las fechas de estancia del grabador e historiador en Segovia, y también por la edad que representa Colmenares en el grabado, que concuerda con la que realmente tenía en el momento de la impresión de su obra, cincuenta y un años. Al parecer, se trata del único retrato de Colmenares hecho en vida del mismo y a partir del cual se han copiado todos los restantes. Una relación de los mismos puede encontrarse en Estudios Segovianos, nº 7. Este aserto encuentra también apoyo en el hecho de que en el inventario anexo al testamento de Colmenares -Estudios Segovianos- no figure ningún retrato del Licenciado, aunque sí numerosas obras pictóricas propiedad del mismo. (49) y (50)

Entre los retratos realizados tomando como modelo el grabado de Diego de Astor destaca, por su valor pictórico, el que se encuentra en la nave de San Quirce (fig.DA12a), siendo de destacar el que nos encontramos ante un proceso inverso al habitual en las relaciones grabado-pintura, precediendo el grabado al óleo.

./..

Por lo que respecta a la realización del retrato, nos parece adecuado señalar que se trata de una representación de tipo burgués muy frecuente en este período y de la que existen numerosos ejemplos. Sobre un fondo neutro destaca el busto de Don Diego nítidamente perfilado, con su atuendo clerical. El grabador ha efectuado el retrato realista, reflejando perfectamente al hombre inteligente, de perspicaz mirada y al sacerdote burgués, como corresponde a la biografía del personaje. Los efectos de violento claroscurismo están bien conseguidos dentro de una técnica convencional de líneas paralelas. Están bien logrados los tres tipos de textura que corresponden al fondo neutro, al ropaje y a las carnaciones. En comparación con el retrato de Don Mauro, del que hemos tratado anteriormente, se observa un notable progreso por el verismo y naturalidad de la figura. Esta aparece enmarcada en una cartela, con el motivo de las orejas, subespecie del "rollwerk" flamenco, que adquiere una importancia excesiva con relación al retrato propiamente dicho. Este excesivo desarrollo del marco contrasta notablemente con la concepción del retrato en el grabado francés de la época, en el que juega un papel mucho más secundario y está siempre en función de la figura humana a la que presta realce. Véase al respecto las observaciones de T.H. Thomas (51).

Pasemos a ocuparnos de las figuras que se encuentran ante las columnas pareadas de la portada. La legitimidad de la inclusión de San Hieroteo en la portada de una historia de Segovia es más que discutible. Se trata de un

./..

personaje cuya existencia real es dudosa y cuya relación con Segovia, en todo caso, es arbitraria. El deseo de entroncar la Iglesia segoviana con los orígenes mismos del cristianismo es muy explicable dentro de la mentalidad - nacional - católica, de cuyo espíritu la obra de Colmenares constituye un buen ejemplo. (Véase al respecto los - comentarios de Godoy Alcántara (52) y los que figuran en la - reedición reciente de la obra por la Academia de Historia de San Quirce, con ayudas de diversas instituciones oficiales y también los del Marqués de Lozoya en "Colmenares y su Historia de Segovia" (53). El Santo aparece erecto con el atuendo clásico episcopal, tiara, báculo , etc., y en su mano izquierda sostiene un libro abierto , conforme a la iconografía clásica de los Padres de la - Iglesia. Se ha querido representar una escultura, destacando en ella, desde el punto de vista del arte del grabado, la buena consecución de los pliegues, que a nuestro juicio es una constante de Diego de Astor. De esta - figura se ha hecho una recomposición anónima para ilustrar la obra sobre San Geroteo, escrita por Ildefonso Rodríguez y Fernández (54).

Por lo que concierne a la figura de Hércules, se trata de una composición escultórica en la que aparece el héroe mitológico sobre la cabeza de un jabalí. La falta de equilibrio de la figura semidesnuda, que parece deslizarse sobre la cabeza del animal, su violento contraposto y la carencia de dinamismo con que sostiene la clava, nos permiten clasificarla dentro de la corriente manierista-romanista. El volumen escultórico de la anatomía de Hér-

./..

cules está conseguido a base de fuertes contrastes luminosos propios del barroco. Se trata, por tanto, de una composición manierista cuyo relieve está conseguido utilizando unos efectos luminosos propios del tenebrismo pictórico.

La inclusión de la imagen del héroe mitológico en esta portada tiene, a nuestro juicio, diversas justificaciones. Por una parte, la tendencia a ver en la figura de Hércules una transposición de la de Cristo está ampliamente documentada en el artículo de Caamaño (55). Otro factor que debemos considerar es Hércules como arquetipo de perfecciones morales (56). Más significativo, tal vez, en el contexto que nos ocupa es lo que pudiéramos denominar proceso de hispanización de la figura de Hércules que, como afirma Angulo (57), es muy característico en la España del s. XVII. Para ello, no sólo se invocan sus hazañas dentro de la geografía nacional, sino que incluso se considera a los monarcas españoles como descendientes del héroe pagano. Es especialmente explícito al respecto el texto de Angulo (58).

Por último, debemos tener presente, naturalmente, la propia obra de Colmenares, en la que se atribuye a Hércules la fundación de la ciudad de Segovia. El historiador considera un argumento muy poderoso la existencia en esta ciudad de una escultura muy antigua en la denominada "casa de Hércules", en su época convertida ya en convento. La figura del grabado estaría inspirada en la escultura.

./..

Diego de Colmenares afirma taxativamente que la figura y actitud del Hércules del grabado corresponden fielmente al de una escultura de Hércules sobre un puerco montés que existe empotrada en una pared interior del convento de Santo Domingo de Segovia (59). "Donde en una escalera en la pared maestra de una fortissima torre se ve una estatua de Hércules sobre un puerco montés en la figura, y habitud que aquí la estampamos..."

El problema de la existencia de una escultura de Hércules a partir de la cual realizaría Diego de Astor su grabado, ha sido objeto de una fuerte controversia con implicaciones históricas. A nuestro juicio la disputa está definitivamente resuelta gracias a la investigación llevada a cabo por Castellarnau (60). Este autor señala que el grabado de Astor "absolutamente se parece en nada, ni en figura, ni en actitud, ni en proporciones, al medio relieve que existe en el convento de Santo Domingo . Y no sólo es diferente la figura, sino también la cabeza de jabalí que tiene a sus pies, la proporción entre las dos y su posición relativa. En el original ambas están de frente, y en el grabado, Hércules está de frente, y la cabeza de perfil; en el original la cabeza de jabalí es enorme con relación al tamaño de la figura, y en el grabado ambos guardan proporción; en el original las manos de la figura no tienen nada y una de ellas está mutilada, y en el grabado mantienen levantada una poderosa clava; en el original la figura tiene extendida la pierna derecha y doblada la izquierda, y en el grabado sucede precisamente lo contrario; en el original la cabeza -

./..

es lampiña y los pies están calzados, y en el grabado la cara lleva bigote y poblada barba y los pies están desnudos; y en fin, son tales las diferencias, que no existe parecido alguno entre la imagen y lo que quiere ser su copia; siendo de advertir que en el grabado de Colmenares el menos experto en mitología reconocerá desde luego a Hércules, mientras que en la escultura, nadie, sin una idea preconcebida, me atrevo a asegurarlo, sabrá ver al dios de la fuerza, sino a un figurón grotesco sin ninguno, absolutamente ninguno, de los atributos hercúleos".

Existen indicios más que suficientes de que Astor trabajó bajo la dirección de Colmenares que, no lo olvidemos, editó la obra a sus propias expensas.

La atribución de la fundación de la ciudad a Hércules, como ya hemos comentado, es algo muy propio del pensamiento heróico-triunfalista propio de ese período de la Historia española, con el que Colmenares se encuentra plenamente identificado.

Todos los autores, incluso los que admiten los valores de Colmenares como historiador, coinciden en señalar que, al menos por lo que respecta al período que abarca hasta el s. XII, las afirmaciones del historiador carecen de todo rigor histórico (61).

A partir del s. XII, la obra de Colmenares representa una contribución importante a la Historiografía castellana. Evidentemente, y como ya hemos dicho, Colmenares es

./..

un defensor a ultranza de los valores propios del Imperialismo español. No hay en su obra ni una sola frase que pueda permitir poner en duda su ortodoxia religiosa y su fidelidad a la monarquía y al sistema social imperante. Sin embargo, para comprender la atmósfera en la que toda creación intelectual se desarrollaba en la España del s. XVII, nos parece oportuno citar que entre las propiedades que Colmenares legó a la Catedral Segoviana (62) figura un volumen denominado: "El traslado", que tiene el mismo título que su obra histórica: "Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla", y a cuyo comienzo figura esta nota autógrafa: "Este traslado de nuestra Historia de Segovia se hizo con prevención de si en Castilla no se daba licencia para imprimirla, y detenían el original; imprimirla en Valencia, o en Francia con este traslado, y costó de trasladar doscientos maravedís. Aunque se añadieron muchas cosas. Ldo. Diego de Colmenares".

En cuanto al aspecto técnico del grabado que estudiamos, nos parece evidente la evolución seguida por Diego de Astor. Su técnica se afianza. Su trazo es más firme y perfecto.

No obstante, el conjunto produce una impresión de dureza, con intenciones tenebristas sin duda determinadas por la influencia de la pintura. El retrato de Colmenares está bastante individualizado, y en general toda la composición -arquitectura, figura, retrato- tiene bastante unidad, lo que es una manifestación de la claridad de idea

./..

y concepción con la que el grabador ha trabajado.

Ciertamente, en este tipo de grabados-portadas impera un principio de convencionalismo regido por el gusto de la época, y es muy escaso el margen para la originalidad. - En todo caso, Diego de Astor llevó a cabo una portada - digna y a la altura de las circunstancias del mundo de - la impresión del libro en España en ese momento.

No podemos silenciar la belleza y calidad de los diversos tipos de letra utilizados para los textos de la portada, que pueden considerarse superiores al dibujo de - los personajes. Quizás sea este el momento culminante de la caligrafía al servicio de la impresión. A nivel de calidad de página no se ha vuelto a hacer nada semejante y, en el momento presente, existe un movimiento de reincorporación de este tipo de escritura en alguna de las mejores editoriales en el mundo anglosajón.

Antes de terminar quisiéramos hacer una consideración sobre el grabado de Astor tal y como se manifiesta, a nuestro juicio, en el conjunto de las portadas que hemos estudiado. Evidentemente, no se trata de un grabador genial. Es un grabador con oficio, muy profesional y perfectamente adecuado para el trabajo ornamental. No intenta nunca ser original, sino eficaz. Acepta las normas y convenciones vigentes y se encuentra seguro en el mundo y en la función propios de un grabador de portadas e ilustraciones para libros. Tal vez este menester, por sus propias servidumbres y limita

./..

ciones, no puede cumplirla un genio sino un artesano que busca en el trabajo su propia superación.

BIBLIOGRAFIA RETRATOS

(1) Van Durme, El Cardenal Granvela, Barcelona, 1957, p. - 299-300.

(2) E. Lafuente Ferrar, Una antología del grabado español. Sobre la historia del grabado en España. "Clavileño" , 18 (1952), p. 35-44.

(3) D. Bland. A history of book illustration, London, 1969, p. 193.

(4) F. Vindel, Artículos Bibliológicos, Madrid, 1948, p. 73.

(5) M. López Serrano, El grabador Pedro Perret, "El Escorial 1563-1963", II, Madrid, 1-63, p. 688.

(6) A.M. Roteta, El retrato-grabado , op. cit., p. 220-227.

(7) En el Flos Sanctorum, I, editado en Toledo en 1588, es donde aparece por vez primera el retrato de Villegas.

(8) R. Ramírez de Arellano, Estudio sobre la Historia de la orfebrería toledana, Toledo, 1915, p. 206.

(9) G. de Tervarent, Attibuts et Symboles dans L'art profane 1450-1600, Geneve, 1958, p. 271.

(10) J. Camón Aznar, Dominico Greco, II, Madrid, 1950, p. 1157.

./..

(11) H.E. Wethey, El Greco y su escuela, II, Madrid, 1967, p. 222, lo considera de hacia 1590-1594; Cossio lo data entre 1594-1604, y Mayer en 1594.

(12) En efecto, Salazar de Mendoza, en la biografía del cardenal, Chronico de el Cardenal Don Juan Tavera, en el fol. 374, dice lo siguiente: "Mostró también su mucha modestia, en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos valientes Pintores, y Escultores particularmente Alonso Berruguete, que fué de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el cabildo de su Santa Iglesia, y otros que ay en el Hospital, se hicieron después que murió por orden o mano de el mesmo Berruguete".

(13) V. Carderera y Solano, Iconografía española, II, Madrid, 1855 y 1864, p. 64.

(14) Domínguez Bordona, "Bol. Soc. Esp. Exc.", 1914, p. 269 y Cean Bermúdez, Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, V, Madrid, Vda. de Ibarra, 1800, p. 228.

(15) Hemos tenido que recurrir a Nicolás Antonio, Biblioteca Hispana Nova, I, Madrid, 1783, p. 748, para conocer algún dato de su vida.

(16) J. Laran, L'Estampe, I, París, 1959, p. 78.

./..

(17) D. Angulo y A. Pérez Sánchez, Pintura española: Toledo, siglo XVII, primera mitad, p. 194. Se recoge la noticia dada por Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, nº 481, - p. 194, en la que no consta que Tristán pintase el retrato, sino que hizo un dibujo para el grabador.

(18) A. Aragonés, Luis Tristán: biográfica disquisición, "Toledo", 214 (1924)., p. 1059.

(19) Para biografía de Ceballos ver, entre otros, J.C. Gómez Menor, En torno a algunos retratos de El Greco, "Boletín de Arte toledano", 1965-66.

(20) T. Allende Salazar y F.J. Sánchez Cantón, Retratos del Museo del Prado, Madrid, 1919, p. 175.

(21) A.M. Roteta, Un artista al servicio de los Austrias: - Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor. Ponencia presentada XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Sección VI. Ponencias y Comunicaciones. - Granada, 1973, p. 179.

(22) A.M. Roteta, El retrato grabado español en Pedro Angel. "Goya" 130, (1976), p. 220-227.

(23) N.S. Soria y G. Kubler, Art and Architecture in Spain - and their American Dominions 1500-1800. Pelican History of Art, 1959, p. 220.

./..

(24) J. Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Madrid, Aguilar, 1972, p. 276.

(25) E. Páez, Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional, II, Madrid, 1966, p. 241, nº 5.

(26) A.M. Barcia, Catálogo de los Retratos de personajes españoles, Madrid, 1901, p. 6.

(27) A. Chastel, "Les entrées De Charles Quint en Italie", París, C.N.R.S., 1940, p. 204.

(28) Galienne & P. Francastel. Le Portrait. París, Hachette, 1969, p. 137-138.

(29) D. Angulo y A. Pérez Sánchez, Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid, Ins. Diego Velázquez, 1969, p. 98.

(30) W.M.Ivins, Imagen impresa y conocimiento. Barcelona, Gustavo Gil , 1975, p. 62.

(31) Tomado de Van Mander, Le livre des peintres. París, 1885, vol. III, p. 114.

(32) E. Mâle, L'art Religieux de la fin du XVI siècle du XVII siècle, et du XVIII siècle. París, 1951, p. 152.

(33) E. Mâle, op. cit., p. 193.

./..

(34) J. Gallego, op. cit., p. 299.

(35) P. Valentín de San José, Sobre el retrato de San Juan de la Cruz, "Revista de espiritualidad", Madrid, 1942, p. - 411 y ss.

(36) J. Ferrando Roig, Iconografía de los Santos. Barcelona , 1950, p. 159.

(37) J. Gállego, Le tableau dans le tableau, en Francastel et après. París, 1976, p. 165 y ss.

(38) Jerónimo de San José, Historia de V.P. Fray Juan de la - Cruz,

(39) Lucinio del S.S. Sacramento, Vida y obra de San Juan de la Cruz, Madrid, B.A.C., 1950, p. 949 y ss.

(40) J.L. Aranguren, San Juan de la Cruz, Madrid, Jucar, 1973, p. 29.

(41) J.L. Aranguren, op. cit., p. 36 y ss.

(42) E.M. Vetter, Die kupperstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622. Aschendorff. Munster Westfalen, 1972, p. 71.

(43) Sebastián de Covarrubias Orozco, Emblemas morales. Madrid, 1610. Emblema XXX.

./..

(44) J. Gállego, op. cit., p. 266.

(45) A. Quintanadueñas, Vida, virtudes y milagros de Dña. Sancha Alonso. Madrid, 1651, fol. 44 y ss.

(46) Diego de Saavedra Fajardo, Empresas políticas, Milán, 1642. Empresa LXXXI, p. 642.

(47) E. Ph. Goldschmidt, op. cit., p. 70.

(48) A.M. Roteta, op. cit., supra nota 22.

(49) M. Quintanilla, Los retratos de Colmenares. "Estudios segovianos" (1951), p. 156.

(50) Juan de Vera. Biografía de Colmenares. Nuevas aportaciones. "Estudios segovianos" (1951), p. 58 y ss.

(51) T.H. Thomas, French Portrait Engraving of the XVII and XVIIIth Centuries. London, 1910.

(52) J. Godoy Alcántara, Historia crítica de los falsos cronicones. Madrid, 1868, p. 278 y ss.

(53) Marqués de Lozoya, Colmenares y su Historia de Segovia, "Estudios segovianos", 1959, p. 117 y ss.

(54) I. Rodríguez y Fernández, San Jeroteo, obispo de Segovia, Madrid, 1919, entre las págs. 46-47.

./..

(55) J.M. Caamaño Martínez, Iconografía mariana y Hercules - cristianad, en los textos de Paravicino. "Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid", XXXIII, 1967, p. 216.

(56) J. Pérez de Moya, Filosofía secreta. Madrid, 1585. (Edic. 1928) I.10.

(57) D. de Angulo, La mitología y el arte español del Renacimiento. Madrid.

(58) Ibidem, 1952, p. 69.

(59) D. de Colmenares, op. cit., I (Edic. 1968), p. 31.

(60) J.M. Castellarnau, J.M., Algo acerca de la estatua del Hércules, fundador de Segovia. "Universidad y Tierra", I, 1934, p. 188 y ss. Trabajo publicado en "El Clamor - de Segovia", 22 de Marzo de 1891.

(61) J. de Vera, op. cit. "Estudios segovianos", p. 78.

(62) D. de Colmenares, op. cit., I

3.- P O R T A D A S A R Q U I T E C T O N I C A S

P O R T A D A S A R Q U I T E C T O N I C A S

Dentro de la obra realizada por los grabadores Pedro Angel y Diego de Astor hemos logrado reunir una serie de diez portadas arquitectónicas que nos ha parecido conveniente estudiar conjuntamente con la finalidad de establecer una relación entre el grabado y la arquitectura en España a comienzos del siglo XVII. Aunque por lo reducido del material disponible, entre otras razones, nuestras conclusiones no tengan sino un valor indicativo, el tema es de suyo importante y no ha sido abordado con anterioridad. No dejaremos de referirnos, por supuesto, a los demás elementos que acompañan a la arquitectura: figuras, escudos, emblemas, etc., ya que todo ello constituye un todo indivisible que ilumina el ambiente cultural de la época. Los diez grabados abarcan desde el año 1611 al 1637, es decir, el primer tercio del siglo XVII, al que en arquitectura ha denominado Kubler (1), como período post-herreriano.

A nuestro juicio, se da una circunstancia muy favorable en relación con el tema que hemos indicado. Nos referimos a la vinculación de ambos grabadores a la ciudad de Toledo, de la que uno de ellos, Pedro Angel, parece ser oriundo (véase capítulo I). Toledo ocupaba entonces una posición central en la vida cultural y artística de España y constituyó un foco de irradiación y recepción de

./..

todas las corrientes artísticas. Como señala Chueca Goitia (2) en la ciudad de Toledo, depositaria de tradiciones seculares y asiento de insignes instituciones, se daban las circunstancias favorables para el desarrollo de una elevada educación artística, puesto que es una constante el hecho de que allí donde ha surgido un foco vigoroso de cultura clásica ha florecido la arquitectura. Este papel destacado de la ciudad de Toledo en la vida artística española no se circunscribe, por supuesto, al período que nos ocupa, sino que se extiende a períodos anteriores. Así, por ejemplo, Murray (3) afirma que es Toledo la ciudad española donde mejor se aprecia la transición del Plateresco al Manierismo pleno de El Escorial, con edificios como El Alcázar, la Puerta de la Bisagra y el Hospital del Cardenal Tavera.

Un hecho fundamental para la evolución de la arquitectura fué la llegada a Toledo de El Greco, uno de los más grandes pintores manieristas y cuya actividad como arquitecto, aunque limitada a varios retablos, repercutió decisivamente en la evolución manierista, ya que a través de ellos se recogen influencias de arquitectos italianos como Miguel Angel, Vignola, Palladio, etc.

Otros arquitectos, tales como Juan Bautista Monegro -al que debemos el dibujo de una extraña portada grabada por Diego de Astor-, Nicolás de Vergara el Joven y Jorge Manuel Theotocópuli, continuaron en Toledo las directrices implantadas por Herrera en El Escorial, máxima culminación del clasicismo vitruviano (4).

./..

Es lógico que todas estas corrientes y movimientos arquitectónicos fueran recogidos y asimilados por los dos grabadores que nos ocupan, uno de los cuales -Diego de Astor- trabajó al servicio de El Greco. De hecho, es posible percibir en sus portadas elementos característicos de todos ellos.

Todas las portadas de la serie que nos ocupa responden a uno de estos dos esquemas fundamentales: el retablo o el arco de Triunfo. Los retablos resultan fundamentales para seguir la evolución de la arquitectura, ya que muchas veces los primeros pasos, los descubrimientos e innovaciones decorativas se ensayan antes en ellos (5). Este sería el caso de El Greco y otros excelentes retablistas como Juan de Oviedo, el hermano Bautista, Juan de Muniategui y muchos otros, ya que escultores, retablistas y arquitectos se relacionan entre sí, mezclándose a veces las distintas actividades y en otras coincidiendo en la misma persona.

Dentro de las Portadas que hemos clasificado como de tipo "Arco de Triunfo" hay que distinguir entre las que utiliza el arco de medio punto -"Monarquía de España" (Fig.DA10)- o el Arco de vano adintelado -"Historia de la Insigne Ciudad de Segovia" (Fig.DA12) y "Comentario y Anotaciones a la Epístola del Apostol San Pablo a los Filipenses" (Fig.DA11)-. De acuerdo con la opinión de Bouchery (6), el arco de medio punto tiene siempre un sentido mayestático, vinculado al "triunfo real", hasta tal punto que, por ejemplo, para celebrar la entrada del princi

./..

pe Felipe -futuro rey Felipe II- en Amberes en 1549, todos los arcos levantados en su honor lo eran de medio punto a excepción de uno, que era adintelado, debido a que el príncipe no había de pasar debajo de él.

En esto la ciudad de Amberes no hacía sino seguir la tradición de la antigüedad que asociaba este tipo de arco a los reyes o emperadores. Chueca Goitia (7) por su parte, afirma que "Es interesante destacar cómo las portadas religiosas son -puede establecerse como regla general a partir del Renacimiento- de medio punto (forma de mayor dignidad y prestancia), y las civiles, adintela das".

Pudiera parecer que la portada "Comentario y Anotaciones a la Epístola del Apostol San Pablo a los Filipenses" no se ajusta a estas normas, por tratarse de un tema religioso y, sin embargo, utilizar el arco adintelado. Como luego veremos, este grabado, a pesar de ilustrar un libro de teología, tiene un carácter civil por estar dedicado a la persona de Fray Agustín de Castro, Conde de Lemos, de elevada alcurnia pero no persona real.

El Arco de Triunfo, por otra parte, es un tema muy generalizado en este período en lo que se refiere a las portadas de los libros y, en consecuencia, a la actividad de los grabadores. Al encontrarnos muy cerca, relativamente, del comienzo de la impresión, el Arco constituyó un recurso muy utilizado para diferenciar el espacio del lector del espacio correspondiente al contenido del li-

./..

bro e iniciar la comunicación entre ambos a través de la portada. El Arco siempre ha sido elemento definidor de espacios. De hecho, este tema con sus variaciones aparece casi en la mitad de los libros editados en Europa hasta este momento (8). Tales variaciones sobre un mismo tema básico constituyen un material adecuado para el conocimiento de la evolución de corrientes e influencias dentro de la arquitectura y del grabado y sus mutuas interacciones.

Por último, debemos subrayar la importancia del libro como transmisor de ideas y fórmulas artísticas. Su papel es parecido al de las rutas de peregrinación en la Edad Media. Teniendo en cuenta que durante el Renacimiento la arquitectura era la reina de las artes, la difusión del libro con ilustraciones arquitectónicas fué decisiva para la rápida adopción de las nuevas formas. Así, por ejemplo, en España al igual que en otros países europeos, se adoptaron las fórmulas manieristas cuando apenas se comenzaba a aprender el lenguaje clásico. Como dice el profesor Chueca "nos encontrábamos en el camino de vuelta cuando no habíamos iniciado el camino de ida". Ese rápido viraje se debe, sin duda, a la aparición de numerosos tratados que ayudaban a resolver los problemas prácticos que planteaba la lectura del libro de Vitruvio editado en Roma sin ilustraciones en 1483, y posteriormente con ellas en Como, en 1521.

El más antiguo de los tratados que intentaron clarificar el oscuro texto del tratadista romano fué el del toleda-

./..

no Diego de Sagredo "Medidas del Romano", publicado en - Toledo en 1526. El equivalente italiano de este libro sobre las columnas es el de Sebastián Serlio, libro IV, dentro de su trabajo general sobre arquitectura impreso en Venecia en 1537. Más adelante surgieron los tratados de Vignola, Palladio y otros, de manera que a partir de la segunda mitad del s. XVI, las fórmulas romanas se difundieron por todas las tierras de Europa dando lugar a una homogeneidad formal de carácter internacional sin precedentes, a excepción del gótico del s. XIII (9).

Sobre las portadas de nuestros grabadores creemos que es posible constatar la presencia de fórmulas miguelangelescas, serlianas, vignolescas o palladianas, y su difusión y repercusión en la arquitectura española de la época, - dentro del marco permeable y relativamente homogéneo de la Europa de entonces.

Portada del libro de Ludovico Tena COMENTARIA ET DISPUTATIONES IN EPISTOLAM d. PAULI AD HEBRAEOS. Toledo, I.6II. Cat. nº PA 7.

El esquema básico de esta portada lo constituyen dos columnas jónicas -del tipo de las utilizadas por Miguel Angel en los Palacios del Capitolio- apoyadas en dos pedestales, y que, a su vez, sostienen un frontón partido en el centro por un ático.

Este esquema general se corresponde con el utilizado muy frecuentemente por los arquitectos italianos de finales del s. XVI y principios del s. XVII. Entre ellos, Carlo MADERNO hizo amplio uso del mismo en muchas de sus obras y con gran diversidad temática; así por ejemplo lo emplea en puertas, tales como la del Palacio del Quirinal, (PA 7a) ventanas, como las de la bendición en la fachada de San Pedro, y muy frecuentemente en los retablos como en el caso de la Iglesia de Santa Susana en Roma, en la última década del s. XVI. En todos los ejemplos citados se sirve del orden jónico en su variedad miguelangelesca. En este sentido cabe citar la opinión de Howard HIBBARD (10), según el cual los retablos de MADERNO sugieren portadas arquitectónicas en miniatura inspiradas en el altar de bronce que se encuentra en el transepto de San Juan de Letrán, que fué diseñado por Pietro Paolo OLIVIERI en la última década del siglo XVI.

./..

Por lo que al frontón se refiere el esquema de MADERNO - adopta dos variedades según aparezca entero o partido. La concepción del remate partido en el centro era entonces - muy frecuente en la arquitectura italiana, a causa de la gran influencia ejercida por el tratado escrito por PALLADIO, que se imprimió en Venecia en 1570. (PA 7b) En la portada - del tratado aparece, sobre un orden gigante, un cuerpo superior en medio de un frontón partido. Los ejemplos arquitectónicos que responden a este esquema manierista en portadas, retablos y monumentos funerarios son tan abundantes en este período en Italia que se hace innecesaria su enumeración. En España este tipo de frontón aparece con - carácter más esporádico en este mismo período (11). En nuestra opinión, la introducción se debe a la influencia ejercida por El Greco, al que, por supuesto, se concede un papel fundamental en la difusión del estilo manierista en - Toledo (12). Está perfectamente documentado que Theotokopoulos conocía el tratado de arquitectura que hizo famoso a PALLADIO, puesto que esta obra figura en la relación de los libros de su biblioteca de Toledo junto con los libros de VIGNOLA, ALBERTI, SERLIO, LABACCO y la edición de los proyectos de Juan de Herrera para El Escorial (13).

Asimismo, entre los abundantes retablos llevados a cabo por El Greco en España se encuentran varios inspirados en el esquema de la portada del tratado de PALLADIO. Merece citarse al respecto los del Altar Mayor de Santo Domingo el Antiguo en Toledo (1577-79), el de la Capilla de San - José (1591-99) y el del Hospital de la Caridad de Illescas (1603-1605). (PA 7c)

./..

En el grabado que comentamos se aprecia la influencia de los retablos de El Greco también en otros aspectos importantes, tales como la plasticidad de las columnas superpuestas a los pilares, las molduras planas de la cornisa volada y del segmento del frontón -cuya semejanza con los elementos utilizados por El Greco en el retablo de Illescas, anteriormente mencionado, es muy notable-, y también por lo que se refiere a las esferas ornamentales, de origen italiano, que emplea a menudo en sus retablos y que en nuestro grabado aparecen a ambos lados del cuerpo superior de la portada. Es preciso reconocer que este elemento decorativo de las bolas aparece constantemente en la arquitectura toledana de la época debido a la influencia de Juan de Herrera.

Es precisamente en este período de final de siglo cuando El Greco introdujo la peculiaridad del "orden único" que, descontando lo que tenga de manierista por sus proporciones, sirve de prolegómeno al retablo barroco, como afirma Martín GONZALEZ en su estudio sobre el retablo español del Renacimiento (14). Consideramos de interés mencionar otra analogía entre la portada-retablo de Pedro Angel y el retablo de El Greco en el altar mayor de la Capilla de San José. Nos referimos al hecho de que en ambos casos las estatuas de los personajes bíblicos -en el retablo de la capilla de San José obra de Juan Bautista MONEGRO- situados en la parte externa de las columnas, carecen de nichos sustenéndose sobre peanas, como más tarde aparecerá de modo general en los retablos barrocos. Los muros, en

./..

ambos casos, se utilizan de forma convergente como si el retablo formara parte de la misma arquitectura del edificio.

Aparte de estos aspectos parciales nos parece detectar una influencia más profunda y decisiva de El Greco en toda la composición del grabado que comentamos. Se aprecia un acusado sentido vertical ascendente que, en el grabado, viene impuesto por el paralelismo de las dos grandes columnas que sitúan, por perspectiva, al grupo de las dos Personas Divinas, en una posición muy elevada, que nos hace sugerir un fresco en lo alto de un muro. En el basamento, entre los pedestales, e interrumpida por el escudo real aparece la dedicatoria del libro al Rey Felipe III.

La firma del grabador, Petrus Angelus feciebat, está inscrita en la parte inferior de los pedestales. Entre las dos columnas se encuentra una retícula de cuadros que recuerda a una capilla de reliquias del tipo de las que pueden verse en la misma catedral de Toledo y en el monasterio de Guadalupe. Dentro de estos registros se desarrolla la iconografía relacionada con el tema, de la que nos ocuparemos más adelante.

Sobre la retícula se encuentra una tarja manierista en forma de tablero recortado muy generalizada en la Arquitectura centroeuropea durante el s. XVI. En ella aparece el título del libro y el nombre del autor.

./..

En el ático, dentro del frontón partido, se encuentran, - como hemos dicho, representadas las figuras del Padre y - del Hijo, flanqueadas por ángeles arrodillados sobre la - gruesa cornisa volada del entablamento.

En cuanto a la decoración del techo está inspirada en uno de los dibujos geométricos utilizados por Serlio en su - tratado para los plafones y consiste en una red formada - por cuadrados rodeados de cuatro exágonos (15). (PA 7d)

Somos bien conscientes de que el grabado de Pedro Angel - carece básicamente de originalidad. Reúne, a modo de - - "collage", una serie de elementos que se prodigan constantemente en la arquitectura de la época. Composiciones semejantes se encuentran en obras anteriores y posteriores en numerosas portadas. Tiene el valor de ser un testimonio más de la importancia del grabado, al servicio del libro, como difusor de estilos arquitectónicos por toda Europa.

Desde el punto de vista iconográfico la portada de Pedro Angel es de una gran riqueza y todos sus elementos están en función, como es lógico, del contenido de la obra impresa, es decir, giran en torno a la tesis fundamental de la epístola de San Pablo a los hebreos.

Es bien sabida la dificultad para aceptar el mensaje cristiano por parte de las comunidades hebreas y en especial

./..

de los fieles de Jerusalén. Para éstos la suntuosidad del templo y la solemnidad de su culto constituían un impedimento para la aceptación de la liturgia cristiana relativamente simple y pobre en aquella época. Todo el sentido de la epístola va dirigido a demostrar la conexión entre el Antiguo y Nuevo Testamento y cómo la ley evangélica y el Nuevo culto no suponen la discontinuidad, sino la superación de la ley y el culto mosaicos.

Se acepta comunmente (16) la división de la epístola en tres partes. Una primera tendente a demostrar la superioridad de Cristo respecto a los anteriores mediadores de la Ley. Una segunda en la que se sitúa el sacerdocio de Cristo en un plano superior al sacerdocio levítico y una parte final en la que se destaca la eficacia de la expiación de Cristo en relación con la expiación del sacerdocio levítico.

Todo este mensaje tiene su correspondencia en la iconografía de la portada, para cuyo comentario nos parece muy apropiado seguir el propio orden de la epístola. En el ático de nuestro retablo aparece una cartela ovalada conteniendo las figuras del Padre Eterno, con nimbo triangular, y gran barba, sosteniendo la bola del mundo coronada por una cruz, con la mano izquierda, sobre la rodilla, según la forma convencional de representación de Dios creador del universo. Con su mano derecha señala a la figura del Hijo, sentado a su diestra y mostrando los signos de la Redención. Con el brazo derecho sostiene una gran cruz

./..

en tanto que con la izquierda señala la llaga del costado. El grupo se asienta sobre un gran trono de nubes y va inscrito en la cartela ovalada, adornada en su parte superior con elementos vegetales estilizados, que le confieren un carácter orgánico.

Entre el grupo binario aparece una filactería cuyo texto forma una unidad con las inscripciones que aparecen junto a los ángeles que flanquean el grupo y que corresponde a los versículos 3 y 4 del Capítulo I de la epístola: "... sedet adextris meis; tanto melior angelis affectus, quanto differentius prae illis nomen haeredavit". El pensamiento paulino queda bien reflejado en el grabado con la exaltación de la figura de Cristo al mismo nivel que la del Padre y el espacio conjunto de ambos perfectamente delimitado de los ángeles que les rinden adoración arrodillados sobre los fragmentos volados del entablamento. Tanto en el orden lógico de la epístola, como por la posición que ocupan en el grabado, es preciso referirse ahora a las figuras escultóricas que se encuentran a ambos lados del retablo. De acuerdo con el desarrollo argumental del texto de San Pablo, en la parte inferior derecha, aparece la figura de Moisés profeta, caudillo y legislador del pueblo hebreo bajo la que se encuentra el siguiente texto correspondiente a Hebr. 3,3: "Amplioris enim gloriae iste prae Moyse dignus et habitus ...". San Pablo se sirve del pasaje Núm. 12, 1 y ss., en que Dios habla cara a cara con Moisés, como a un amigo, para ponderar la dignidad de Moisés a quien, sin embargo, aventaja Jesús (17).

./..

Moisés está representado como un anciano de luenga barba y con la cabeza de perfil. Lleva la vara y sostiene con ambas manos las tablas de la ley. Es una figura corpulenta, de canon alargado, vestida con túnica y manto hasta media pierna. Todo ello se corresponde con la representación del patriarca en su calidad de legislador.

En la parte inferior izquierda se encuentra la figura de Aarón, gran sacerdote de la antigua ley, debajo de la cual aparece una inscripción que corresponde a Hebr. 5,4: "... sed qui vocatur a Deo, tamquam Aaron". La iconografía de Aarón subraya su carácter sacerdotal. Sus atributos se deducen de la descripción que de él se hace en Eclesiástico 45, 7 y ss. Aparece vestido con traje largo y con una especie de turbante o tiara y lleva sobre el pecho el racional, placa de orfebrería adornada con doce cabujones simbolizando las doce tribus de Israel. Con ambas manos sostiene el incensario, emblema sacerdotal.

En la parte superior derecha está grabada la figura escultórica que representa a Melquisedec rey-sacerdote contemporáneo de Abraham, a cuyos pies, inevitablemente, aparece la leyenda: "Tu es sacerdos in aeternum, secundum ordinem Melchisedech", Hebr. 5,6, y que corresponde a la referencia que en la epístola se hace al Salmo 109, 4. El rey-sacerdote de la antigua ley va vestido con túnica y manto largos, provisto de sus atributos, la tiara pontificia y el cetro real (18).

./..

La figura de Abraham aparece posteriormente en la epístola Hebr. 6, 13 y ss. y está representada en el grabado en la parte superior izquierda. Al fundador del pueblo de Israel se le representa como un anciano de barba larga con la cabeza vuelta hacia lo alto y en actitud de marcha. Bajo la peana que le sostiene se lee la inscripción: "Et benedicentu in semine tuo omnes generationes terrae ...", - correspondiente a Génesis 22, 18. La figura enjuta y serpentinata, de estilo manierista, avanza de manera artificiosa, lleva espada al cinto, túnica corta, manto largo y botas hasta la rodilla.

Es evidente una diferencia entre la figura de Abraham y - las que hasta ahora hemos considerado. Abraham se encuentra en actitud de marcha y con la mirada dirigida hacia - el cielo, en tanto que las otras figuras escultóricas tienen una actitud estática. Existe a nuestro juicio una clara explicación. El grabado representa a Abraham en el momento de recibir la promesa. De acuerdo con la Escritura, Génesis 22, 15 y ss.: "Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo ...", cuando éste regresaba, después de la trágica escena del sacrificio de Isaac, hacia el lugar en que habían quedado sus sirvientes. Ello explica de un modo perfecto la mirada hacia el cielo al oir la voz del ángel, la espada ya al cinto y la actitud de marcha.

Desde el punto de vista estilístico, esta diferencia entre Abraham y los restantes personajes bíblicos es tam--

./..

bién evidente. Las figuras de Aarón, Melchisedec y Moi-- sés están inspiradas, en nuestra opinión, en las esculturas de Juan Bautista MONEGRO y muy especialmente en las - del retablo de la capilla de San José de Toledo, que antes hemos mencionado, al tratar de los aspectos arquitectónicos del grabado. La figura de Abraham, por el contrario, por su actitud rebuscada y en equilibrio inestable, la expresión anhelante del rostro y el tipo de barba vegetal, evidencia la influencia de Alonso BERRUGUETE.

En cuanto al análisis conjunto de la figura humana en la portada que estudiamos, nos parece justificada la conclusión de que existe una clara diferencia entre el grupo binario del Padre y del Hijo y todas las demás de ángeles y patriarcas. Las primeras son rechonchas, de canon corto, en tanto que las demás responden al concepto manierista - de la figura, es decir, son esbeltas y elegantes. Las primeras, aparte de su convencionalidad nos recuerdan de alguna manera al estilo de Martín de Vos. En las figuras angélicas destaca su expresión tierna y desmayada bien conseguida en el grabado.

El comentario a la iconografía de la retícula de cuadros que se encuentra entre las dos columnas debe comenzar necesariamente por el texto explicativo del propio autor - del libro al que nuestro grabado sirve de portada. Luis - Tena en la primera edición del libro introduce una nota - explicativa.

./..

Emblematis prioris paginæ expositio.

SI præfixæ cupis dignosse Emblemata, Lector,
Audi, si lubeat, singula quid referant.
Caprinos posui pilos ex ordine primùm,
Quos Deus admittit, munere cùm dat inops.
Post candelabrum, sacer in quo splendit ignis,
Sex, atquè hastili compositum calamis.
Inferiùs flumen depingitur Ezechielis,
Et vario enantem gurgite mergit aqua.
Fœderis arca, duplex Cherubim quam prænuncubumbrat,
Obijcitur serie primitùs in media.
Thimiamum est subtus, post hæc altare Holocausti:
Venturi in Christo signa Sacerdotij.
Posteriùs gemma, quas offert diues, & aurum:
Propositis mensa est panibus inferiùs.
Denique aratra duo referunt suspensa iuuenci;
Nam labor assiduus sub bobus exprimitur.

QVid capreis pilis, gemmis què inuoluitur, audi;
Quod nequeam gemmas, vellera do caprea.
Si Deus hæc recipit, supplex exoro Philippum,
Hoc quodcumquè meum munus vt accipiat.
Arcæ, & Thimiamum, accensumquè altare Holocausti,
Et Candelabrum, Libiquè proposita:
Legis ea antiquæ veteraia piacula monstrant,
Inductiquè nouitura Sacerdotij.
Pagina sacra latet sinuosis in flumyris vndæ,
Altior hæc passim est, estquè profunda magis.
Pes bouis, vt penetres, opus esse labore, figurat:
Noctes, atquè dies semper vt inuigiles.

APPROBATIO, ET CENSVRA SAPIENtissimi Doctoris Petri Gonçalez del Castillo, Canonici Magistralis almæ Ecclesiæ Conchensis, à sacris concionibus Philippi tertij Catholici Regis Hispaniarum, Indiarumq;

POSCE præclaros Commentarios in Epistolam B. Pauli ad Hebræos à doctissimo Doctore Ludouico de Tena, in alma Ecclesia Toletana Hispaniarum Primate, sacræ Scripturæ Canonico meritissimo editos, mihi verò ex decreto supremi senatus Regij commissos, sedulò, quà potui, diligentiâ euolui, & nihil habent fidei Catholicæ aduersum, aut sanctæ matris Ecclesiæ diffinitionibus contrarium, optimis ve moribus dissonũ; sed potiùs doctrinam sanam, planam, certam, & dictis sanctorum Patrum conformem. Auctorquè velut alter Achod vtraquè manu pro dextera vtens, fortiter, & strenuè pugnat; nunc enim agit sacræ Scripturæ interpretem accuratissimum; nunc sacræ Theologiæ Doctorem eruditissimũ: iam germanos Pauli sensus eruit circa literã diligens indagatoriam quæstiones, & nodos Theologicos mirificè soluit, veritatis Theologicæ acerrimus propugnator. Denique (vt vno verbo dicam) hic habet Theologus, vnde alios possit erudire in doctrina sanâ, & eos qui contradicunt arguere. Quâ propter non solùm sacræ Scripturæ professoribus, sed omnibus de re Theologica bene meritis opus hoc censeo fore perutile, dignissimumquè, vt typis mandetur. Dat. Matriti duodecimo Calendas Mai, Anno millesimo sexcentesimo nono.

Doctor Petrus Gonzalez del Castillo
Canonicus Magistralis almæ Ecclesiæ
Conchens. à sacris concionibus Regis
Catholici.

IVDI

Para facilitar la comprensión nos hemos permitido realizar la traducción correspondiente, que dice así:

Si deseas, Lector, dar honor a los emblemas colocados en la portada, escucha, si es de tu agrado, qué significa cada uno.

Coloqué en primer lugar las lanas de cabra que Dios recibe cuando una persona sin recursos los da como regalo.

Después un candelabro en el que brilla un fuego sagrado y el candelabro tiene seis brazos que parten de un solo pie.

Más abajo está dibujado el río de Ezequiel y el agua baña con ondulante torbellino al que trata de escapar del naufragio.

El arca de la alianza, a la que protege dos querubines comienza la serie que está en el medio.

El Thimiamum está debajo y después de éste el altar del holocausto: los signos del Sacerdote que vendrá en Cristo.

Después las piedras preciosas que el rico ofrece como don.

En el de debajo está la mesa con panes colocados encima.

Finalmente se encuentran dos bueyes uncidos a un arado pues el trabajo se expresa siempre bajo el símbolo del buey.

Escucha qué sentido tienen las lanas de cabra y las piedras preciosas: Puesto que yo que no puedo dar piedras - preciosas, doy lanas de cabra y si Dios recibe éstos pido suplicante, Felipe, que aceptes mi don valga lo que valiere.

El Arca, el "Thimiamum" y el altar encendido del Holocausto y el candelabro y las Libs muestran estos antiguos sacrificios de la antigua ley y las leyes del nuevo sacerdote introducido.

El libro sagrado se esconde en la ola del sinuoso río y - es más alto que ésta y más profundo.

La pezuña del buey significa, para que entiendas, que es necesario el trabajo: que estés alerta siempre de día y - de noche.

Es evidente, por tanto, que toda la iconografía de la retícula central encierra un mensaje al rey Felipe III, al que el autor dedica su libro. El autor adopta una actitud tan humilde que roza el servilismo. Los textos latinos en la parte superior e inferior de la cuadrícula vienen a decir explícitamente al rey: Si Dios se dignaba admitir dones tan humildes como el pelo de cabra, te ruego, !oh rey!, que aceptes mi libro como ofrenda. Por si no estuviera suficientemente clara la actitud reverencial ante el rey - "Philippo tertio Hispaniarum et Indiarum Regi Potentissimo

./..

et catholico Monarchae", como figura la dedicatoria entre los pilares del basamento, junto al escudo real, introduce aún una fórmula especialmente obsequiosa: "minimus clientulus opusculum dicat".

La presencia de los viejos símbolos del culto y de la actividad sacerdotal encuentra su justificación en la propia epístola de San Pablo (Hebr. 9, 1-10), en la que se citan. Más atención merecen, en nuestra opinión, por lo que se refiere al simbolismo, los bueyes uncidos y la figura de Ezequiel que ocupan la parte inferior derecha izquierda, respectivamente, de la cuadrícula, sin que en ninguno de los dos casos guarden relación con el texto de San Pablo ni aparezcan citados en la epístola. La interpretación nos viene dada por el propio autor en la aclaración versificada que figura en la pág. , que reproducimos junto con la traducción. Se trata de dos consejos al rey en el sentido de que en la Sagrada Escritura se encuentran las normas y principios mediante los cuales se pueden superar las dificultades y la necesidad del trabajo continuo y de la vigilancia permanente.

Bajo el escudo real aparece un diminuto escudo del apellido Tena que consiste en campo de azur un losange de oro, con un grifo de gules; en cada ángulo del escudo una estrella de oro; bordura cosida de sinople, con cuatro cabezas de moro degolladas (19).

La complejidad iconográfica de este grabado nos indica

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
BIBLIOTECA

112

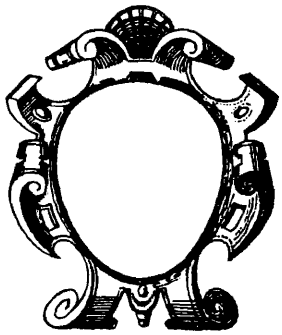
que no fué el grabador Pedro Angel quien "inventó" la composición, sino que la realizó bajo la inspiración y el dictado de otra persona. De hecho, en la firma sólo figura la expresión "Petrus Angelus faciebat"; por otra parte y, como hemos señalado, la composición ha sido concebida para transmitir una información muy concreta que es propia de un especialista en Sagradas Escrituras como lo era Luis Tena. Por otra parte, en la explicación iconográfica de la portada el autor del libro lo afirma sin ambajes "Coloqué en primer lugar el pelo de cabra ..."

La ejecución técnica es buena a excepción de algunos errores como en el caso de las manos de los ángeles que son muy torpes y la sombra de la columna izquierda está mal conseguida por no corresponder al volumen de la misma. Se valoran los grises; los volúmenes están perfectamente traducidos y se consigue una perspectiva visual a base de líneas oblicuas en los fustes de las columnas, excepto en el centro de las mismas en que se agrupan para concluir en el punto de fuga de la perspectiva.

Las diferentes calidades están bien logradas y ello se aprecia especialmente en detalles tales como las alas de los ángeles, el cabello humano, el pelo de cabra y dentro de la arquitectura la diferenciación entre piedra y madera del techo.

La rotulación, como es habitual en nuestros grabadores, es muy bella.

112 Gr



DIEGO DE ASTOR
1612

Portada del libro INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM ET EXPURGATORUM, editado y compuesto por el Consejo Supremo de la Inquisición General de España bajo la presidencia del Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, impreso en Madrid en 1612 (Fig.DA5). El grabado es obra de Diego de Astor. Véase Cat. nº DA 5.

Esta portada consiste en dos pares de columnas gigantes corintias apoyadas en fragmentos de basamentos, que tienen además pedestales yuxtapuestos, y que sostienen los fragmentos de un entablamento y frontón curvo resultantes de una gran ruptura central que acentúa el eje vertical de la portada.

El esquema, muy común a fines del s. XVI y principios del s. XVII, responde al repertorio de formas manierista-clasicistas derivado directamente de los tratadistas italianos de la época, sobre todo de Serlio y Palladio. En efecto, si comparamos esta portada con el frontispicio manierista del tratado de Palladio, impreso en Venecia en 1570 (Fig.DA5a), llegaremos a la conclusión de que la diferencia entre ellos se reduce fundamentalmente a los elementos figurativos y ornamentales a los que aludiremos en breve.

En España uno de los iniciadores del estilo manierista fué El Greco, como señalamos al comentar la portada de Diego de Astor para el libro de Luis Tena "COMENTARIO A LA EPISTOLA DE SAN PABLO A LOS HEBREOS" (Véase p. 99).

./..

Al Greco se debe el retablo de la capilla de San José de Toledo (1591-99) (Fig.DA5b).En esta misma línea contamos - con la portada de la Cancillería de Granada (1587) (Fig. DA5c),que René Taylor (20) atribuye a Francisco del Castillo, arquitecto que trabajó nueve años en Italia bajo la dirección de los grandes maestros manieristas. Estas dos obras, pueden considerarse el comienzo de una gran familia de portadas y retablos con el mismo esquema básico, - entre ellas citaremos el gran retablo clasicista realizado por el hermano Bautista, jesuita, para el altar Mayor de la Iglesia de la Compañía, en Alcalá de Henares (a partir de 1618) (Fig.DA5d),y en el que es bien visible la influencia de El Greco (21).

Pasemos ahora a ocuparnos de los elementos ornamentales y figurativos anteriormente aludidos. En la parte superior de la portada, y en el eje central de la misma, aparece - el escudo de la Inquisición, enmarcado por una bella cartela muy palladiana y que recuerda extraordinariamente a las cartelas que enmarcan los escudos que decoran el tímpano de los frontones de las Villas, cuyos diseños figuran en el Tratado del gran arquitecto vicentino. Flanqueando el escudo y sobre los fragmentos de frontón aparecen - dos figuras de angelitos-putti recostados y que dirigen - su mirada hacia abajo desde lo alto.

En el vano central, entre las columnas pareadas, y ocupándolo totalmente, figura el texto referente al título del libro, al Cardenal Sandoval y Rojas y a los organismos -

./..

inquisitoriales. Ante las columnas, dos figuras erectas sosteniendo la paloma y la serpiente una de ellas y con la cruz y el cáliz la otra, se apoyan en los altos pedestales. Por último, en el retroceso central del basamento se encuentra el escudo cardenalicio de Sandoval y Rojas, enmarcado por una bella cartela.

La iconografía de esta portada es muy sencilla. Por una parte, nos justifica la misión de la Inquisición, es decir, la de salvaguardar la pureza de la fé, y por otra expone su forma de actuación: con cautela y sencillez. Dos figuras alegóricas bastan para desarrollar ambas ideas. En efecto, a la izquierda del grabado, ante las columnas pareadas se encuentra la figura erecta de la Fé, con su emblema Eucarístico, el cáliz y la hostia, levantado con la mano derecha, mientras sostiene la gran cruz redentora con la izquierda (22). A sus pies leemos: "Argumentum non apparentium" (Hebr. II, I), aludiendo a una frase de San Pablo en su epístola en la que dice: "Ahora bien: es la fé la garantía de lo que se espera, la prueba de las cosas que no se ven". A la derecha vemos la alegoría de la Prudencia y la Sencillez fundidas en una misma figura, cuyos símbolos, la serpiente y la paloma, sostiene uno en cada mano. Se ha querido visualizar las palabras de Cristo en el Evangelio: "Sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas" (Mat. 10,16). En el pedestal en que se apoya leemos las palabras de Pablo abundando en la misma idea: "Sapientes in bono simplices in malo" (Cor. 14,20).

./..

Dominando la composición, se encuentra el escudo de la Inquisición con el olivo, símbolo de Misericordia, separado de la espada, símbolo de la Justicia, por una cruz.

A los pies, y coincidiendo con el eje de simetría, el escudo del Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas.

El estilo de esta portada es el clásico de cualquier libro italiano. Se acusa un potente claroscurismo. En cuanto a las figuras responden al estilo romanista generalizado a fines del s. XVI: Son robustas, de canon largo y actitudes inestables. Los angelotes están muy bien dibujados, la anatomía infantil, de tipo miguelangelesco, está bien conseguida. En cuanto a la ejecución es cuidadísima. Las letras, en cambio, son poco variadas y los espacios no están estudiados a pesar de que el espacio y la composición se lo permitían.

El Indice de Libros Prohibidos editado por el Consejo Supremo de la Inquisición Española, siendo Inquisidor General el Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, Arzobispo de Toledo y Primado de España, tiene evidentemente la trascendencia histórica que corresponde a la catalogación de Obras y Autores prohibidos. Constituye evidentemente un esfuerzo de gran envergadura, puesto que su ámbito es universal, para mantener la ortodoxia tanto en lo que se refería a la importación como a la impresión y circulación y venta de toda clase de libros.

./..

Como hemos indicado, el cuerpo fundamental de la obra consiste en una relación pormenorizada de autores y obras más o menos sospechosos de herejía. En la introducción del libro figuran las reglas generales, en número de trece, en las que se fijan los criterios de inclusión y clasificación de autores y obras, en un lenguaje conciso y claro, de estilo jurídico.

En cada letra del alfabeto se emplea una triple clasificación. (En la primera clase figuran los escritores herejes o sospechosos de herejía, en la segunda los libros total o parcialmente prohibidos y en la tercera los escritos sin nombre de autor).

Henry KAMEN en su estudio sobre la Inquisición española (23) dice lo siguiente: "Los índices del s. XVII fueron los de 1612 (con un apéndice en 1614), 1632 y 1640. El de 1612, publicado bajo el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas como Inquisidor General, se apartaba completamente de los anteriores. En lugar de publicar volúmenes separados para libros prohibidos y expurgados, como se hizo en 1583-4, el cardenal publicó ambos juntos en un "INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM ET EXPURGATORUM". El enorme volumen resultante se apartó también de otro modo de la práctica anterior. En vez de dividir el material simplemente en libros latinos y vernáculos, se propuso ahora dividir el material en tres clases. A la primera pasaban los autores completamente prohibidos; a la segunda los libros prohibidos sin tener en cuenta el autor; y a la tercera fueron los libros que no llevaban los nombres de sus autores.

Portada de Pedro Angel para el libro de Fray Manuel de Reinoso PRUEBA DE LA PURISIMA CONCEPCION DE LA VIRGEN MARIA S.N. Tolēdo, 1616. Vēase cat. nº PA 8.

El esquema arquitectónico sigue fielmente al modelo albertiano de Santa María Novella, pero con una acentuación del eje central propia del estilo manierista. La primera planta, apoyada sobre un plinto, está recorrida por cuatro columnas jónicas que la dividen en tres calles. Las que enmarcan la calle central parten desde basas separadas y rompen el entablamento que separa el primer cuerpo del segundo. Las de los extremos, retraídas con respecto a las centrales, mueven sólo parte del entablamento.

La segunda planta está formada por un ático, cuyo vano tiene la misma anchura que la calle central del primer piso. Este cuerpo está enmarcado por columnas dórico-toscanas que sustentan un frontón curvo, con el entablamento partido en el centro. Unas bolas adornan la parte superior del mismo. La transición entre los dos pisos se resuelve por medio de sencillos aletones, mientras que los fragmentos de frontón, proyectados de los extremos sirven de base a dos escudos episcopales.

Este esquema, básicamente albertino, heredado por VIGNOLA, SERLIO y otros arquitectos manieristas, es muy frecuente en las portadas y retablos de la época.

./..

El grabado de Pedro Angel que nos ocupa se parece mucho más al retablo de una capilla lateral de una iglesia que a una portada y acusa el sincretismo propio del momento. En efecto, el primer piso nos recuerda a una de las portadas de SERLIO (24) (Fig. PA 8a) adaptada, sin embargo, a una variación dentro del tipo de retablo escurialense, es decir, a la alternancia de vanos con nichos para estatuas flanqueadas por columnas.

El arco de la calle central de esta primera planta, tiene una ménsula en la clave y las impostas acusadas, lo mismo que el modelo serliano y se encuentra flanqueado por columnas jónicas de capiteles muy parecidos a su modelo. Ambas columnas, desde basas separadas, avanzan con respecto a las de los extremos. El eje central, acusado por estos acentos visuales, adquiere primacía y fija la mirada en el cuerpo de la Virgen, rodeado por una aureola de rayos. El afán de plasticidad -no conseguida por deficiencias en la realización técnica del grabado- y el acento vertical del centro del retablo responden al deseo de persuasión propio de la Contrarreforma.

En los nichos adintelados de las calles laterales aparecen figuritas de monjes trinitarios. En el margen izquierdo del grabado, a la altura de la mitad superior de la columna, nos encontramos con la firma del grabador: P. An. I.F., lo que nos aclara que Pedro Angel no recurrió a un modelo dado y preciso sino que lo "inventó", con todo lo que tiene de ambiguo este término refiriéndose a un dise-

./..

No tan común en la época como éste que ejecuta nuestro - grabador.

La estructura del segundo piso parece inspirada en la del dibujo de la Puerta de los jardines de la Villa Farnese , en el Monte Palatino (Fig.PA 8b),que se encuentra en el - Tratado de los Cinco Ordenes de Arquitectura de VIGNOLA , publicado en 1562 (25).

También aquí, lo mismo que en la primera planta, existe - un deseo de integración de los distintos elementos, me-- diante la ruptura del entablamento que lleva a focalizar la mirada hacia la Trinidad. Entre ambos cuerpos, inte-- rrumpiendo el movimiento ascensional, se encuentra sobre una plancha rectangular, una inscripción con el nombre y cargos del autor.

La superposición anticlásica de órdenes, típicamente ma- nierista, con el jónico en el primer cuerpo, y el tosca- no en el ático se debe, posiblemente, a que el grabador - ha tenido en cuenta la relación vitruviana entre cada or- den y la divinidad a que esté dedicado. Aunque la elección, en este caso, puede que fuera una simple cuestión estéti- ca y no litúrgica.

Los sencillos aletones, por su escaso desarrollo en el - grabado que nos ocupa, son de tipo serliano. En este deta lle, así como en las esferas ornamentales sobre el fron-

./..

ton y en los escudos que van a plomo de las columnas, sustituyendo a las pirámides herrerianas, se evidencia la influencia escurialense una vez más. En esta ocasión el modelo es el cuerpo central de la fachada principal del monasterio (Fig. PA 8c).

Los esquemas serlianos y vignolescos tuvieron -lo mismo que el frontispicio de Palladio- una gran influencia en el desarrollo tanto de las portadas como de los retablos españoles. A modo de ejemplo citaremos la portada del Hospital de la Sangre de Sevilla, del arquitecto MADEDA (Fig. PA 8d), fechada en 1618 y el retablo mayor del Convento de Portaceli de Valladolid, realizado por Juan de MUNIATEGUI en 1612 (26), primer introductor de este tipo de retablos. Del mismo Juan de MUNIATEGUI existe otro diseño (Fig. PA 8e), que dió lugar al retablo de San Antón en la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1612-13) que, por las proporciones del cuerpo superior y los aletones laterales, se asemeja bastante a nuestro grabado.

La iconografía de este grabado de Pedro Angel está relacionada con el tema del libro al que ilustra y con la orden trinitaria a la que pertenece su autor, Fray Manuel de Reinoso.

El libro argumenta sobre una de las cuestiones más debatidas de la época: la Inmaculada Concepción de María. Los protestantes se negaban a admitir el dogma y los católicos lo defendían muy calurosamente en los terrenos teoló-

./..

gico y artístico. Es este último aspecto el que nos interesa analizar en el grabado de Pedro Angel. En efecto, en el centro del cuerpo principal del retablo aparece la Virgen representada como la Inmaculada Concepción. La imagen está rodeada de una aureola luminosa y aplasta la cabeza del dragón apocalíptico con su pie. En esta representación de la Inmaculada, María sostiene con su mano derecha el cáliz con la Sagrada forma, lo que constituye un detalle muy importante. Con ello se pretende reafirmar otro de los dogmas atacados por los protestantes: la Eucaristía. Los artistas, de acuerdo con los teólogos, asociaron la fé en la Eucaristía con la fé en la Virgen, especialmente en el misterio de la Inmaculada Concepción (27).

A sus pies se lee una inscripción con el texto del Génesis (3,15): "Ipsa conteret caput tuum", como anuncio de la completa victoria de la nueva Eva, María, sobre el Demonio y por extensión el pecado y la herejía.

La relación Virgen-Eucaristía existía, en sentido profundo, desde la Edad Media. De ahí surgieron las imágenes-relicario, en las que el sagrario se encontraba en el interior de la imagen de María. Esta conexión se exaltó en este período como reacción a las doctrinas luteranas.

En las calles laterales del retablo aparecen las figuras de cuatro monjes de especial relieve en la Orden Trinitaria. En la parte superior los fundadores de la orden, Juan

./..

de Mata y Félix de Valois, del s. XII, y en la inferior - Roberto Gaguino y Bernardo de Metz, generales de la Orden, a finales de los siglos XV y XVI, respectivamente, defensores todos ellos del Dogma de la Inmaculada Concepción.

En el cuerpo superior del retablo y dominando la composición aparece un tema que, como es lógico, es muy frecuente en la mayoría de las iglesias de la Orden Trinitaria : la Santísima Trinidad. El grupo pertenece al tipo "Padre e Hijo entronizados con la paloma volando" (28). El grupo binario se sienta en un trono de nubes. El Padre eterno , con nimbo circular, está representado como un anciano ascético, con larga barba y la bola del mundo sobre la rodilla izquierda. El Hijo, con nimbo también circular, lleva barba corta y sostiene una gran cruz con la mano izquierda. La Paloma, que ocupa el tímpano superior parece descender sobre las dos primeras Personas Divinas con las alas extendidas.

A ambos lados de la representación de la Trinidad se encuentran dos escudos con timbrado episcopal. El de la derecha pertenece a Reinoso, el autor del libro, y el de la izquierda a Don Fernando de Acevedo, al que éste está dedicado (29). Por último, en el basamento y a los pies de - la Inmaculada, aparece la Cruz de Malta -blasón de los - Trinitarios Calzados- enmarcada por una cartela.

En cuanto al dibujo de las figuras hemos de reconocer que, a excepción de la Inmaculada, muy superior a las demás, es

./..

muy pobre. La Virgen aparece no en el aire, como es habitual en este tipo de representación, sino andando, como si se tratara de una escultura apoyada. Las diminutas figuras de los santos trinitarios nos hacen recordar a las estampas populares que aparecían en los cuentos de feria. Las letras, en cambio, son mucho más perfectas, hecho que nos confirma, una vez más, en el aserto de que Pedro Angel es mejor reproductor que "inventor". Este grabado, como consta en la firma, está dibujado y grabado por él.

Técnicamente el grabado es muy torpe. No existen las medias tintas propias del buril. Tanto por la perspectiva, que sigue siendo frontal, como por el fondo neutro a base de líneas paralelas, parece un trabajo pensado más para una ejecución en madera que en metal. Es muy plano y sin contrastes de luz. Por tanto, aunque el grabado esté fechado en 1616, da la impresión de que el artista se encuentra aún en el período de transición entre la xilografía y el buril.

El libro al que pertenece la portada que comentamos es una recopilación de los nueve sermones predicados por el autor en la ciudad de Toledo con ocasión de las grandes fiestas que en honor de la Purísima Concepción de la Virgen María se celebraron en dicha ciudad en 1616. Los ocho primeros fueron pronunciados en el convento de los Trinitarios de Toledo y el último, en la capilla dedicada a la devoción de la Purísima Concepción en el convento de los

./..

P.P. Franciscanos de San Juan de los Reyes, también en - dicha ciudad de Toledo.

La obra comprende también dos discursos proemiales, el - primero de los cuales versa sobre la devoción mariana de la Orden Trinitaria a la que pertenecía Fray Manuel de - Reynoso. Cada uno de los nueve sermones está dividido en varios discursos, todos ellos destinados y orientados a - la defensa del Dogma de la Purísima Concepción basándose en argumentos escriturísticos y citas de los Santos Pa-- dres. Es curioso que, incluso recurre al Corán encontrando en él argumentos a favor del Dogma.

Esta obra es importante desde el punto de vista de la historia del pensamiento religioso en España durante la contrarreforma. Se trata de un esfuerzo coordinado y tenaz - orientado a conseguir de Roma la proclamación solemne del dogma de la Purísima Concepción para así establecer un hecho diferencial frente a las doctrinas de la reforma protestante. De la lectura del libro se desprende la enorme carga de antagonismo y de rechazo violento hacia el luteranismo al que, en múltiples ocasiones, se considera como el anticristo.

Aparte de sus aspectos religiosos, el contexto en el que tuvo lugar la predicación del Padre Reynoso nos parece - muy característico de la sociedad española en la primera mitad dels. XVII. Las fiestas de Toledo del año 1616 reu-

./..

nieron a representantes muy destacados de la vida política, la nobleza, la universidad y el pensamiento. Fray Antonino de la Asunción, en su diccionario de escritores trinitarios de España y Portugal (30) cita la presencia de "catedráticos, literatos, personajes e innumerables gentes que acudieron a la función".

En cuanto al autor, consta su formación en Teología y Filosofía escolásticas, materias de las que llegó a ser profesor. Según la fuente citada (31), la Orden trinitaria le nombró Visitador de las provincias de Andalucía y Aragón y Ministro de los mejores conventos de la provincia de Castilla, particularmente del Real Convento de Toledo, llegando a ser ordenado obispo.

Portada del libro HISTORIA DE LA PROVINCIA DE SAN VICENTE DE CHYAPA Y GUATEMALA DE LA ORDEN DE NUESTRO GLORIOSO PADRE SANCTO DOMINGO, por Fray Antonio de Remesal, impreso en Madrid en 1619. El grabado es obra de Diego de Astor. Véase Cat. nº DA 6 .

Esta portada (Fig. ib.) consta de tres partes claramente diferenciadas. Un cuerpo principal con dos pares de columnas corintias que sostienen los fragmentos de un entablamento resultantes de una gran ruptura central y que flanquean un gran vano rectangular inserto en el retroceso central; un frontispicio partido y mixtilíneo de tipo fantástico en donde se juega con perspectivas imposibles y, por último, el basamento.

El esquema enlaza, en líneas generales, con el de los últimos retablos manieristas creados por El Greco en Toledo y muy particularmente con el hermoso retablo funerario de madera sobredorada de Santo Domingo el Antiguo, que debió proyectar Theotokopoulos en 1612 (Fig.DA 6a), inspirado, a su vez, en portadas romanas y florentinas de influencia miguelangelesca, como en el caso de la portada de la Cappella Niccolini en Santa Cruz de Florencia (Fig.DA 6b), construída por Dosio en 1585 (32). Sin embargo, nuestro grabador realiza el diseño con un lenguaje arquitectónico mucho más libre que el de sus posibles modelos. El aspecto general de la portada que nos ocupa es el de un retablo de madera en que se hubieran aprovechado al máximo las po

./..

sibilidades plásticas que ofrece la labor de ebanistería.

En efecto: las esbeltas columnas con sus capiteles de rizados acantos y fustes con estrías huecas; la delicada decoración vegetal del entablamento imitando la labor de marquetería; el festoneado que enmarca el formato rectangular del posible lienzo de pintura; los segmentos de frontón recto colocados en diagonal, buscando el efecto de perspectiva y profundidad en relación con el plano frontal de la portada; el ático coronado por un segmento de arco -todo ello fuertemente moldurado y con dentículos- son elementos todos ellos que nos demuestran una vez más que el retablo, como señala CHUECA, es un excelente campo para ensayar todas las posibilidades del lenguaje clásico.

Entre los elementos que acompañan a la arquitectura distinguiremos los puramente ornamentales de los figurativos. El gran escudo del Conde de la Gomera (33) confirma, por su emplazamiento en el frontón partido, el origen italiano del mismo (34). Las dos cartelas que lo enmarcan -inscritas la una en la otra- con sus volutas, orejeras y roleos contribuyen a intensificar el aspecto caprichoso del diseño. Sobre los segmentos angulares del frontón aparece el elemento decorativo de las bolas apoyadas sobre pequeñas peanas que nos recuerdan al remate del obelisco que se encuentra en el Vaticano y cuyo dibujo aparece en el Tratado de Serlio (35). Asimismo, la solución de la peana para que la esfera quede exenta, en el aire, como re-

./..

mate de un ritmo orgánico que comienza en la base de la - misma, por una parte, y la ondulante filacteria que acompaña a cada una de ellas, por otra, imprime al conjunto - un carácter ingrávido.

Finalmente, los dos pequeños escudos de la orden dominica na -colocados en el frente de los pedestales del banco- y la cortina manierista que constituyen la decoración ornamental de la portada, presentan una distribución que responde a la habitual en los retablos de la época.

En cuanto a los elementos figurativos se limitan a dos - santos dominicos: A la izquierda Santo Domingo con su simbólico perro blanquinegro, y en el lado opuesto San Vicente Ferrer. Ambos flotan sobre el espacio que se les ha - concedido en los pedestales del basamento intensificando de esta forma la atmósfera magicista de toda la portada.

La iconografía de esta portada está en estrecha relación con la acción evangelizadora por medio de la predicación, misión específica de los Dominicos, orden a la que pertenece el autor del libro como ya hemos indicado.

A la izquierda del grabado y ante las columnas, se encuentra la figura de Santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Orden, que consiguió del Papa Inocencio III el derecho a predicar para todos los miembros de su comunidad. El - Santo va acompañado de todos sus atributos: el perro blanquinegro con la tea encendida sosteniendo al mundo, como

./..

símbolo de la palabra ardiente del misionero abrazando la tierra (36); la Iglesia, sostenida por su mano derecha, hace referencia al sueño del Papa Inocencio III en que vió a Domingo impidiendo la ruina de la basílica de Letrán -- Nicolás de Pisa en el bajorrelieve que esculpió para su sepulcro en Bolonia lo representó sosteniendo la basílica sobre sus hombros--, la estrella que lleva en su frente y que atraía el respeto y el amor de todos" (37). La cruz flordelisada de los dominicos; la azucena, símbolo de pureza y el libro, los sostiene Santo Domingo con su mano izquierda. Por último, un rosario aparece sobre el escapulario de su hábito, devoción mariana íntimamente unida al Santo y a su Orden.

A la derecha del grabado se encuentra la imagen de San Vicente Ferrer, patrono de la fundación de Chyapa de que trata el libro y que por ello lleva su nombre. Levanta el índice de la mano derecha, al mismo tiempo que sale de su boca una filactería con las amenazadoras palabras del ángel del Apocalipsis: "Timete Dominum et Date illi Honorem quia venit Hora Iudity eius" (Apoc. 14, 7). Esta representación del santo valenciano hace referencia a una famosa predicación suya que tuvo lugar en Salamanca, en la huerta del monasterio de San Esteban, llamada Monte Olivete, en el año 1411, "en que viniendo a tratar de aquel ángel del Apocalipsis que volaba por medio del cielo y decía a grandes voces: Timete Dominum et date illi honorem, quia venit hora iudity eius, añadió con grande autoridad: en verdad, hermanos, que en mí se cumple esta profecía, etc." (38).

./..

El santo sostiene con su mano izquierda un libro y la rama de azucenas y sobre su pecho cuelga el rosario, como en la imagen de Santo Domingo, iniciador de esta devoción.

Sobre los segmentos del frontón aparecen dos globos terraqueos con los distintos continentes, coronados ambos por la cruz flordelisada, emblema de los dominicos, y dos filacterías ondulantes, en cuyos textos se lee: "In Omnem Terram exivit Sonus eorum et in Fines Orbis terrae Verba eorum", palabras que San Pablo tomó del Salmo 18, 5 para su epístola a los romanos (Rom. 10, 18), y las aplicó a los heraldos del Evangelio. Este mensaje lo sigue de manera entusiasta la orden fundada por Santo Domingo a partir de 1217, año en que se confió a perpetuidad a la Orden la función de predicar, innovación importante dentro de la Iglesia y por lo que se llamó a los dominicos "Frailes de la Orden de Predicadores".

Por último, a los pies de los santos y ante los fragmentos de basamento que hacen de peana, hay dos escudos dominicanos con el sol, símbolo de Tomás de Aquino, y una filacteria que reza: "GRATIA PERFICIT NATURAM", tomada de la Summa Teológica (parte 1, cuestión 1, art. 8).

Quisiéramos subrayar, finalmente, que la iconografía del grabado no guarda relación, en este caso, con el contenido del libro al que ilustra. No hay en ella ninguna referencia específica a la conquista y evangelización de América. Se trata más bien de una composición convencional -

./..

que sólo subraya la pertenencia del autor a la Orden de - Predicadores.

Bajo el punto de vista artístico, las dos figuras de santos, por su corpulencia, están dentro del manierismo romanista; las manos de los santos no tienen las debidas proporciones y la figura del perro adopta una posición muy - forzada.

En el aspecto de la realización técnica nos encontramos - ante un buen grabado. Se aprecian matizaciones de tipo - pictórico, ya que las calidades están bien traducidas y - los grises valorados. Cabe resaltar que el efecto de marquetería es muy fino. En nuestra opinión la perspectiva - ha sido bien estudiada. Tanto en los pedestales como en - el frontón y el entablamento los efectos de sombra están muy bien conseguidos. El diseño gráfico es excelente y - los distintos grupos de letra están perfectamente agrupados. Nos atreveríamos a afirmar, casi con seguridad, que se trata de la mejor portada, desde el punto de vista técnico, de cuantas estudiamos en este capítulo.

La lectura del libro de REMESAL, que es sobremanera interesante, pone de manifiesto, en nuestra opinión, que se - trata de una obra de mayor importancia y entidad de la - que ordinariamente se le atribuye (39).

Se aprecia que la Historia de Remesal se sitúa en el terreno de un triple conflicto que define históricamente el

./..

período de su aparición. En primer lugar, el conflicto entre la autoridad civil y la actitud y acción evangelizadora de los dominicos en América.

En segundo lugar se aprecia la tensión entre las órdenes más liberales y la autoridad eclesiástica secular e inquisitorial, problema que por razones personales en el caso de REMESAL adquiere singular relieve. Finalmente el libro refleja la lucha entre antagonistas y partidarios de Fray Bartolomé de las Casas, para quien este libro constituye un decidido apoyo.

Resultan de singular relieve, para nosotros, las partes del libro en que se relatan los capítulos de la orden donde se estudiaron y tomaron resoluciones sobre toda la problemática jurídico-ética que planteó a muchas conciencias cristianas la conquista y colonización de América. (Véase por ejemplo Libro X, Cap. IX, pág. 617 y siguientes "Dúdese lo décimo. Si los españoles tuvieron buena fé de las conquistas ¿estas tierras? Respondiose ...").

Portada del libro ISAGOGE IN TOTAM SACRAM SCRIPTURAM de - Ludovico Tena, grabada por Diego de Astor en 1619. Véase Cat. nº DA 7 .

Esta portada es de tipo retablo y, dentro del mismo, del denominado retablo de pinturas, y recuerda a los que Martín González (40) denomina como "retablo rosario". Estas - representaciones tuvieron amplia difusión durante la Edad Media y, originariamente, surgieron en el área germánica, como un medio didáctico para difundir el sentido teológico de los misterios de rosario.

La portada que nos ocupa consta de un cuerpo central, uno superior con ático (Fig.DA7), y banco. El cuerpo central - consta de tres calles, dos laterales y una central. Cada una de las laterales consta de cuatro recuadros, con las figuras de San Pedro, San Gregorio, San Agustín y Santo - Tomás de Aquino, en el lado del Evangelio; las de San Pablo, San Ambrosio, San Jerónimo y San Buenaventura, en la de la Epístola.

La calle central -de una anchura superior al doble de las laterales- está subdividida a su vez en dos recuadros, - uno superior que enmarca la cartela donde figura el texto con el título del libro, el nombre y otros datos del - autor, y otro inferior donde aparece una complicada iconografía referente al paraíso terrenal, con la fuente de

./..

la vida, sobre la que sobrevuela la paloma del Espíritu - Santo, los cuatro grandes ríos, etc., y situadas fuera de la empalizada que limita el jardín del Edén, cuatro figuritas de cuerpo entero que representan a Moisés y a Salomón a la izquierda, y Josué e Isaías a la derecha.

El cuerpo superior consta de un ático central en forma de gran cuadro con la figura de Cristo rodeada de sus apóstoles, flanqueado por dos recuadros laterales menores que - enmarcan dos óvalos con las figuras de San Mateo y San - Marcos, a izquierda y derecha respectivamente. Estos recuadros menores del cuerpo superior están coronados por - dos fragmentos de frontón curvo.

El banco está dividido netamente en tres partes. Existe - un retroceso central en el que aparece el escudo de la familia Tena con timbrado de obispo, por serlo el autor del libro. A ambos lados los pedestales del banco que enmarcan dos óvalos, con las figuras de San Lucas y San Juan , a izquierda y derecha respectivamente.

Todo el retablo está dominado por un claro sentido del paralelismo y de la simetría, que viene impuesto por la necesidad de ajustarse a unas normas de composición de tipo iconográfico.

Antes de intentar por nuestra parte una interpretación - del conjunto de la portada y sus elementos iconográficos,

./..

es necesario señalar que en el propio libro figura, en la página 2, un epigrama en latín del jesuíta Juan Esteban - FENOLL, explicativo de la iconografía del grabado. Incluimos, como es lógico, tanto una reproducción del original - como una traducción del mismo.

Explicación del emblema precedente (Traducción)

Si los argumentos del primer libro fueron cosas obvias para tí, / el segundo libro te ofrecerá cosas accesibles a la mente.

Ved aquí, el paraíso está en el medio, de la fuente eterna / surgen el Gehon, el Eufrates, el Tigris y el Phison.

A la derecha se encuentra el ciprés, en la parte izquierda aparece la palma / en tercer lugar aparece el plátano y en cuarto aparece el olivo.

Están de pié Moisés, Josué, Salomón y le sigue Isaías; / cada uno conocido por sus notables atributos.

Mateo mira a Marcos y Juan, a tí, Lucas; / Pedro dirige - hacia Pablo gratas miradas.

Aparecen cuatro doctores y dos doctores más recientes / cada uno se baña en la propia orilla del río que le toca.

Aquí se ponen de manifiesto claramente los dos Testamentos / El Nuevo explica las palabras recónditas del Viejo Testamento.

Moisés señala el Evangelio, Josué, como jefe, simboliza - los Hechos de los Apóstoles / y Pablo está representado - por Salomón.

./..

Juan, cuando enseña la sagrada simbología del Apocalipsis / pone de manifiesto las interpretaciones piadosas propias - de un profeta evangélico.

El Gehon baña a Gregorio y el Tigris a Ambrosio con sus - aguas / la moral es propia del primero y a éste se le con cede la alegoría.

¡Oh, Agustín!, el dorado Eufrates, mostrando las cimas de - la Anagogia / es entregado a tu talento.

Lo literal corresponde a Jerónimo, por consiguiente se le representa como Phison / de esta manera cada uno muestra su sentido por medio del río.

Tomás investiga de ellos el sentido del Misterio de la - Trinidad / y ni a Buenaventura le permanecen ocultos los sentidos más dulces.

De lo más alto de la cabeza de Cristo irradian para tí - los resplandores / y el fuego del Santo Espíritu ocupa la parte central.

Un querubín del paraíso ocupa la parte inferior cerrando las murallas.

Tú, obispo Tena, abre las puertas.

Juan Esteban Fenoll, S.J.

1376

PRÆCEDENTIS
EMBLEMMATIS EXPOSITIO.

OBVIA si fuerint prima tibi lemmata charta,
Peruia sic menti charta secunda dabit.
En Paradisus adest, medius, de fonte perenni
Fit Gehon, Euphrates, fit Tigris, atque Phison.
Dextera Cupressum, Palmam fert area laua,
Tertia dat Platanum, quartus Oliuus erit.
Stat Moses, Iosue, & Salomon, sequiturque Isaias;
Insigni notus stemmate quisque suo.
Matthæus Marcum cernit, te, Luca, Ioannes;
In Paulum torquet lumina grata Petrus.
Doctorum numerus quadruplex, duplexque Recentum,
Alluitur fluuij tramite quisque sui.
Hic tibi perspicuè duo Testamenta patescunt;
Declarat Veteris verba reclusa Nouum.
Signat Euangelium Moses, superindicat Actus
Dux Iosue, ast Paulus à Salomone datur.
Pandit Euangelici Vatis pia sensa Ioannes;
Quando Apocalypsis symbola sancta docet.
Gregorium Gehon, Ambrosium Tigris alluit vndis;
Sunt Moses primi, huic Allegoria datur.
Aureus Euphrates Anagoges culmina monstrans,
Augustine, tuo traditur ingenio.
Littera Hieronymum remanet, Phison ergo notetur;
Sic sensum monstrat flumine quisque suum.
Discutit ingenio Triadus mysteria Thomas,
Nec Bonauenturam dulcia sensa latent.
Lumina de summo radiant tibi vertice Christe,
Et medium Sacri Pneumatis ardor habet.
Ima tenet Cherub Paradisi mœnia claudens,
Pande fores, Præsul, mihi Tena. Tenes.

Ioannes Stephanus Fenoll
Societatis IESV.

Como puede apreciarse, el epigrama de FENOLL no ofrece sino una descripción un tanto superficial y obvia de los distintos elementos iconográficos de la portada. La tesis central se expresa simplemente en estos dos versos: "Aquí se ponen de manifiesto claramente los dos testamentos / El Nuevo explica las palabras recónditas del Antiguo Testamento.

El sentido de la portada se comprende mejor, como sucede en otros muchos casos de las portadas de libros que estudiamos, analizando el contenido de la obra y en este caso, muy especialmente, a través del pensamiento del propio autor explicitado en el prefacio al Libro I, "ISAGOGE SACRA SCRIPTURAE", titulado por el propio autor "DE SACRAE SCRIPTURAE DIFFICULTATE ET OBSCURITATE". Se trata de una toma de posición claramente contrarreformista en el debate sobre el problema del libre examen. Tena se opone, con todas sus fuerzas, a la tesis de Lutero de que la Sagrada Escritura puede ser fácilmente interpretada. Todo lo contrario, afirma Tena, los libros Sagrados están llenos de dificultades y oscuridades y se precisa de todo punto la ayuda de los Santos Padres y de la Iglesia, y la dirección de la Jerarquía eclesiástica para evitar el error. Partien

./..

do de esta tesis y de la doctrina general de la Iglesia - latina de que el Antiguo Testamento es una prefiguración del Nuevo, se hace posible, a nuestro juicio, una inter-- pretación comprensiva de esta compleja portada-retablo.

El esquema de pensamiento que se quiere expresar sería el siguiente. Toda la creación tiene un sentido cíclico. - Dios Creador a través de la Fuente de la Vida, situada en el centro del Paraíso, mantiene y fecunda la tierra y el pensamiento de sus hombres, a través de los cuatro grandes ríos que de aquella se alimentan. En los hombres y - fundamentalmente en el pueblo elegido, se origina un proceso de perfección creciente que culmina en la aparición del Dios-Hombre, Cristo, a través del cual el círculo se cierra y la obra creadora de Dios alcanza la perfección , a pesar de la expulsión del hombre del jardín del Edén . Dios ha orientado y dirigido a los hombres jalonando su - camino, desde la expulsión del paraíso, con las figuras - de los Patriarcas y Profetas del Antiguo Testamento, que son todas ellas una prefiguración de la figura del Salvador.

Los Libros Sagrados en que este proceso se describe, son oscuros y crípticos. Su interpretación es difícil y ha de hacerse por la conjunción de cuatro sentidos interpretativos diferentes. El sentido literal, la interpretación alegórica, la interpretación moral y la interpretación mística o anagógica (41).

./..

En la Historia de la Iglesia, a su vez, ha habido un desarrollo en el tiempo también de carácter perfectivo y a través primero de los Padres de la Iglesia y después de sus grandes Doctores Medievales. La Iglesia es depositaria de un cuerpo de doctrina de origen múltiple, pero complementaria. Los hombres, en consecuencia, precisan esta doctrina para comprender el mensaje divino.

En el Indice de Libros Prohibidos editado bajo la autoridad de Sandoval y Rojas, impreso en 1612, y cuya portada ha sido objeto de nuestro estudio (véase p. *113*), esta tesis aparece en toda su crudeza. La regla IV -de las XIII generales- para la clasificación de libros dice lo siguiente: "Como la experiencia ha enseñado, que de permitirse la Sagrada Biblia en lengua vulgar, se sigue, por la temeridad de los hombres, más daño que provecho, se prohibe la Biblia, con todas sus partes impresa o de mano, en cualquier lengua vulgar ..."

Analicemos ahora los elementos iconográficos de este grabado. En la gran cuadrícula de la calle central del grabado encontramos la iconografía referida principalmente al Antiguo Testamento.

El tema fundamental es la Fuente de la Vida situada precisamente en posición central dentro de dicha cuadrícula.

Debajo de ella figura la inscripción "fons ascendebat e -

./..

terra". La fuente está representada como una gran copa recubierta por una especie de candelabro de tres brazos, de los que surge una nube de vapor, sobre la que aparece el Espíritu Santo en forma de paloma rodeado de rayos luminosos y la siguiente inscripción "Spiritu Sancto inspirati loquuti Sunt Sancti Dei homines". De la nube desciende una especie de lluvia que cae sobre la zona de confluencia de los cuatro grandes ríos. En cada uno de ellos figura su nombre y el sentido interpretativo de la escritura. El Geón, "sensus moralis"; el Eufrates, "sensus anagogicus"; el Tigris, "sensus allegoricus" y finalmente el Phison, "sensus literalis".

Este tema de la"Fons vitae" con los cuatro ríos que de ella parten y simbolizando la difusión en los cuatro continentes de la doctrina divina, se ha plasmado también en la arquitectura ibérica con dos ejemplos únicos y muy sobresalientes: la fuente en el Jardín de La Manga, en el Convento de Santa Cruz en Coimbra, construído en 1533, y la Fuente del Patio de los Evangelistas de El Escorial.

Ambas construcciones arquitectónicas han sido comentadas por KUBLER (42), quien ha señalado su relación con las representaciones del mismo tema en los manuscritos en la Alta Edad Media. En el claustro de Coimbra existe de hecho una circulación cerrada del agua, que brotando de la fuente alimenta "los ríos", volviendo al manantial mediante un ingenioso dispositivo.

./..

En el caso de El Escorial, SIGUENZA (43) hace explícito el sentido de la composición: "Imaginé este claustro como un místico paraíso terreno y que de él como de aquél que -- plantó Dios, salían cuatro fuentes o ríos que regaban toda la tierra ... Para significar todo esto ponía en el - remate y cúpula de este templete la figura de nuestro Salvador, fuente y principio de todo nuestro bien. De allí - se comunicó su doctrina a los apóstoles y Evangelistas, y así ponía a éstos en los cuatro nichos ..." Resulta así - evidente la correspondencia entre la iconografía de nuestra portada y la simbología del Patio de los Evangelistas.

Una gran empalizada rectangular define la frontera del Paraíso, a cuya puerta se encuentra la figura del ángel con la espada. Dentro del recinto y en sus cuatro esquinas se encuentran cuatro árboles: el ciprés, símbolo ascensional de la vida eterna; el plátano, símbolo de la superioridad moral; la palmera, símbolo de la victoria; y el olivo, - símbolo de la paz (44).

Fuera de la empalizada y en las cuatro esquinas del recuadro, aparecen cuatro figuras de personajes del Antiguo - Testamento: Moisés con la vara y las tablas de la ley; Salomón, con corona y manto reales; Josué, con la lanza y - el escudo; y finalmente, Isaías, con sus atributos propios, el libro y la sierra, instrumento de su martirio (45). Todas estas figuras están representadas a una escala más reducida y de una forma más esquemática que las correspondientes al Nuevo Testamento y las de los Padres y Docto-

./..

res de la Iglesia. Ello traduce, a nuestro juicio, una intencionalidad de establecer una diferenciación de jerarquía y de alejamiento cronológico.

En los recuadros de las calles laterales del cuerpo central, aparecen las figuras de la Historia de la Iglesia.

Las figuras de San Pedro y San Pablo se encuentran a izquierda y derecha, respectivamente, de la cartela con el título de la obra. San Pedro aparece portando las llaves y el libro. Tras él se vislumbra la basílica de San Pedro. San Pablo con sus atributos, la espada y el libro abierto sobre su pecho.

En posición central de cada una de ambas calles laterales se encuentran las figuras correspondientes a los cuatro Padres de la Iglesia latina. Como sabemos, a partir del s. XV, se establece un paralelismo entre éstos y los cuatro Evangelistas (46).Hay que señalar en relación con este tema que cada uno de ellos está a su vez relacionado con las cuatro vías interpretativas de la Escritura y, por tanto, como ya hemos indicado -y como consta en el epigrama de FENOLL que reproducimos a continuación- con los cuatro ríos que nacen de la fuente del Paraíso.

San Gregorio con la tiara papal, la cruz patriarcal y la paloma, está relacionado con el río Geón y el "sensus moralis". Esta relación está en dependencia con su contribución al desarrollo de la teología moral a través de sus -

./..

obras, principalmente de sus "COMENTARIOS AL LIBRO DE JOB".

Debajo de San Gregorio aparece la figura de San Agustín , representado con los atributos episcopales y la figura - del niño correspondiente a la conocida leyenda de la aparición del Niño Jesús a orillas del mar durante su meditación sobre el misterio de la Trinidad (47). Hacia la figura de San Agustín desemboca el río Eufrates y, por lo tanto, ambos están relacionados con el "sensus anagogicus" o interpretación simbólica o mística de la escritura que estableció firmemente en sus escritos, principalmente en - sus "COMENTARIOS DEL GENESIS" (48).

En la calle opuesta, y a la misma altura de los anterio-- res, se encuentran San Ambrosio y San Jerónimo. El primero porta la mitra y el báculo, y su atributo la colmena . Como es sabido, esta última deriva de que según tradi-- ción las abejas depositaron miel en sus labios cuando era niño (49). Hacia él tiende el río Tigris que indica la interpretación de tipo alegórico. San Ambrosio, discípulo - de Orígenes, continuó la obra de éste estableciendo firmemente esta tendencia interpretativa de la escritura. - San Jerónimo está representado en el momento de escribir, con el león tumbado a su lado. La pluma y el tintero hacen referencia a su ingente labor de traductor al latín - -la Vulgata- del Antiguo Testamento. Sobre la mesa aparece el sombrero de cardenal y lleva puesta la muceta cardenalicia. Hacia él se dirige el río Pisón, y por lo tanto en su figura se simboliza la interpretación literal de -

./..

los Libros Sagrados. Su fidelidad a los textos y la palabra escrita, junto con el conocimiento de las lenguas -- orientales explican plenamente este simbolismo.

En la parte inferior de ambas calles laterales del cuerpo central aparecen las representaciones de Santo Tomás de - Aquino y San Buenaventura. El primero lleva el hábito dominicano y sobre su mesa de trabajo aparecen dos libros , sin duda referencia a las dos Summas. En su mano derecha sostiene la pluma y en la izquierda un cáliz con la sagrada forma. La Eucaristía corresponde a la iconografía de - Santo Tomás por ser autor del Oficio del Santísimo Sacramento, donde se encuentran el "Pangue lingua" y demás himnos litúrgicos.

Por lo que respecta a San Buenaventura, su figura aparece en actitud orante contemplando una visión celeste de la - que manan rayos luminosos que se dirigen hacia su rostro. Sobre el altar ante el que ora hay un crucifijo y en el - suelo un birrete, y va vestido de cardenal, como corres-- ponde a su dignidad eclesiástica.

Los cuatro Evangelistas están representados dentro de óvalos enmarcados en los cuatro recuadros que ocupan las posiciones laterales tanto del ático como del basamento. La representación de cada uno corresponde a su tradicional - iconografía, realizada de forma convencional.

Finalmente, nos referiremos al gran recuadro central del

./..

ático. En él aparece la figura sedente de Cristo en la - montaña rodeado de los doce apóstoles en el momento de - confiarles la misión evangélica: "Id y predicar a todos - los hombres ..." Sobre los apóstoles aparecen doce len-- guas de fuego, que en este caso no hacen referencia a la Venida del Espíritu Santo.

En esta portada análogamente a lo que ya indicamos en la de Pedro Angel para el libro del mismo autor "COMENTARIO A LA EPISTOLA DE SAN PABLO A LOS HEBREOS", es preciso destacar su neta diferenciación con respecto a las restantes portadas arquitectónicas de ambos grabadores, que estudiamos en este capítulo.

En las portadas de los libros de Tena los grabados son de tipo pictórico, si bien en el primero hay elementos también escultóricos. Hay un predominio de figuras de reducido tamaño y una multiplicidad de elementos figurativos. - El conjunto no parece estar en función, como en el resto de las portadas arquitectónicas, del título de la obra - sino más bien del contenido ideológico de la misma. Los - retablos que constituyen ambas portadas cumplen exactamente su misión específica de tipo didáctico.

Siendo así que una de las portadas es de Diego de Astor y la otra de Pedro Angel y, sin embargo, ambas tienen las - mismas características, parece lógico deducir una inter-- vención muy directa y decisiva del autor de ambos libros, Luis Tena, en la concepción de la portada.

./..

El ISAGOGE apareció impreso en Barcelona en 1620, cuando Tena era ya obispo de Tortosa. Sin embargo, fué escrito - mucho antes, cuando todavía era canónigo de Toledo. Ello consta perfectamente en las censuras de Juan de Molina, - del Consejo Real y de Fray Hortensio Paravicino, ambas - firmadas en el mes de Mayo de 1611. Lo que explica perfectamente la relación del grabador y el autor, y el hecho - de que Diego de Astor realice una portada para un libro - editado en Barcelona.

El libro de Tena tiene tres partes. La primera es un comentario a los profetas Jonás y Abacuc, la segunda es propiamente el ISAGOGE y la tercera a varias cuestiones quodlibéticas. La portada está en relación, exclusivamente, - con el ISAGOGE o Introducción a la Sagrada Escritura.

En cuanto a la realización técnica nos parece indicado señalar que la ejecución es muy limpia y consigue así evitar el abigarramiento que podría producirse por la abundancia de elementos iconográficos.

Las pequeñas figuras están bien delimitadas y las variaciones texturales están bien conseguidas a base del empleo de distintas técnicas: punteado, entrecruzamiento de líneas y paralelismos.

Hay que destacar, a nuestro juicio, el logro del efecto - de simetría tanto radial como paralela. No obstante, se -

./..

observa cierta falta de unidad principalmente en lo que - respecta a la inclusión de ciertos elementos que consideramos superfluos, tales como los segmentos de frontón en el cuerpo superior y las cortinas laterales manieristas.

Portada del libro de Juan Pablo Bonet "ARTE PARA ENSEÑAR A HABLAR A LOS MUDOS", grabada por Diego de Astor en 1619

En esta portada (cat. nºDA 8, Fig.ib.) cabe distinguir un primer cuerpo, formado por dos pares de columnas corintias flanqueando un arco de medio punto rebajado, un ático coronado por un frontón curvo entre dos óvalos enmarcados por cartelas decoradas con el motivo "de oreja", subespecie italiana del "rollwerk"flamenco, y el basamento. La transición entre el cuerpo principal y el ático se facilita por medio de aletones de tipo serliano, con volutas que se relacionan rítmicamente con las que se encuentran en los ángulos del frontón curvo.

En este esquema nos sería fácil encontrar un lejano eco palladiano en el cuerpo principal, y serliano o vignolesco en el ático, pero la interpretación realizada por el grabador es tan libre y personal, que se aleja mucho por sus proporciones del manierismo clasicista derivado de los principios vitruvianos. Este tipo de interpretación libre de lo italiano es frecuente en las portadas de los libros españoles y, en este caso, el grabado de Astor evoca bien un monumento provisional, frecuente en la época, a modo de templete de carpintería o un retablo de pintura; nos inclinamos hacia esta segunda opción. En efecto, si en el lugar en que el grabado ocupa el título, el nombre y la dedicatoria colocáramos un lienzo de pintura, nos en

./..

contraríamos con un pequeño retablo que Martín González - clasifica como de "orden único", y que fué introducido - por El Greco en España. Con independencia de esta clasificación tipológica, su traza nos recuerda muy directamente a las de los retablos sevillanos de la misma época en que está fechado el grabado. La utilización de elementos decorativos a plomo de las columnas pareadas que componen el motivo palladiano del cuerpo principal, asimismo el empleo del tema de las "orejas" y roleos, refuerzan nuestra opinión. Por otra parte, el uso del arco rebajado y de otros elementos decorativos, tales como escudos y conchas, en - el frontispicio del retablo, es una constante en los retablos españoles de la época (50).

En cuanto a la iconografía de esta portada se aprecia, a primera vista, que es de un carácter muy simple, directo y explícito. Hay, a nuestro juicio, una correspondencia - entre el contenido de la obra, la mentalidad del autor y el grabado de la portada. Todo ello es prueba, una vez - más, de que nuestro grabador se limitaba a seguir las instrucciones del autor del libro.

El libro de Bonet es un libro moderno y científico, uno - de los primeros libros verdaderamente científicos que se editaron en nuestro país, y sobre ello volveremos más adelante.

Sobre los fragmentos del entablamento se encuentran las - cartelas ovaladas mencionadas anteriormente. El de la iz-

./..

quierda aparece enmarcando un árbol con una oquedad en su tronco; en dicha oquedad hay un nido con dos polluelos a quienes su madre, que aparece volando, aporta alimento; - junto a la boca del nido se aprecia una rejilla metálica de las que se utilizan para retener en el nido a los polluelos -y así someterlos a cautividad- permitiendo, no - obstante, que la madre los siga alimentando; a ambos lados del tronco y debajo precisamente del ave adulta y de la rejilla metálica, se leen las palabras "natura" y "ars" respectivamente. En el óvalo de la cartela derecha aparece una cabeza de muchacho con la boca abierta y la lengua fuera, la cual está atravesada por el aro de un candado ; en la parte inferior está grabada una mano, que actúa en la cerradura del candado, introduciendo en él el extremo de una pluma; sobre la cabeza se lee la palabra "natura" y junto a la mano está grabada la palabra "ars".

El texto inscrito en la cinta que contornea las columnas pareadas de la portada es el siguiente: "Sic natura vincula solvit artis ita ars naturae vincula solvit". Este texto tiene un significado especialmente importante en aquel período y constituye un pensamiento central dentro de la filosofía de la ciencia. Evidentemente, el arte está entendido aquí en el sentido de técnica, artificio, es decir, intervención humana; significa, por tanto, que el - hombre puede actuar sobre la Naturaleza modificándola - cuando previamente conoce su modo de actuar. El pensamiento de Bonet parte de la observación del hecho natural de la mudez, formula una hipótesis explicativa y deduce un - modo de actuar. Toda la lógica de la ciencia positiva es-

./..

tá reflejada en este proceso. La hipótesis del trabajo de Bonet se basa en admitir que, en muchos casos, la imposibilidad de hablar no es debida a un trastorno de los centros nerviosos ni de los órganos de la fonación, sino que radica en la incapacidad para oir, por lo tanto es necesario que la información simbólica del lenguaje sea transmitida al individuo afectado mediante la imagen, no mediante el sonido. El ojo puede, de esta forma, sustituir al oído. La experiencia demostró que esta hipótesis era cierta y que, por lo tanto, era factible establecer un nuevo sistema de comunicación.

Es fácil advertir que la iconografía responde plenamente a esta idea: la jaula y los pájaros, del óvalo de la izquierda, significan el período precientífico en el cual el hombre somete a la Naturaleza pero sin modificarla; el canto del pájaro es el mismo dentro y fuera de la jaula. El óvalo de la derecha, nos introduce en el mundo científico-técnico actual: el hombre -significado aquí por la mano provista de un instrumento- es capaz de modificar la naturaleza, es decir, en nuestro caso, soltar la lengua de los mudos.

Desde el punto de vista de su concepción artística y de la realización técnica, hay que distinguir, a nuestro juicio, el esquema arquitectónico de los elementos ornamentales y figurativos.

Se trata de una arquitectura caprichosa bastante sintéti-

./..

ca y que no pretende, en ningún caso, lograr sensación de volumen y profundidad; de hecho, todo el trabajo a buril es muy plano y ello contribuye a dar una sensación que podría definirse como bastante simplista, tanto por lo que se refiere a los efectos de luz como al volumen. Como es frecuente en Diego de Astor tampoco se tienen en cuenta las leyes de la perspectiva y, sin embargo, a pesar de las deficiencias, el conjunto no carece de cierta gracia, como por ejemplo la utilización de la cinta alrededor de las columnas creando un ritmo simétrico, y rompiendo la excesiva rapidez de las líneas verticales.

Entre los elementos decorativos destacan la diversidad de los escudos colocados en el eje de la composición, siendo el del apellido Bonet, situado en el retroceso del banco, especialmente atractivo.

Los escasos elementos figurativos están dotados de gracia naturalista. La cabeza del muchacho no es en absoluto académica, más bien nos recuerda a la de un fauno con caracteres negroides, que la hacen especialmente expresiva. El conjunto que forman el árbol, los pájaros y el nido está realizado con cierto encanto descriptivo.

Como es otra constante en nuestro grabador, la caligrafía destaca por su belleza y elegancia. Las iniciales de la letra cursiva son especialmente perfectas e incluso las irregularidades en la separación de las letras del texto en mayúsculas contribuye a proporcionar cierta espontánea vivacidad.

./..

La ejecución es bastante torpe. La técnica sigue el sistema convencional de las líneas paralelas, entrecruzadas o curvas según se quiera conseguir el efecto de madera o de jaspes -en los pedestales-, que por lo demás está bien logrado.

El libro de Bonet que ilustra nuestro grabado comprende en realidad dos libros distintos: el primero se titula "DE LA REDUCCION DE LAS LETRAS", en tanto que el segundo es propiamente el "ARTE PARA ENSEÑAR A HABLAR A LOS MUDOS". Es curioso que en el grabado de la portada haya una falta de ortografía "a ablar" que en el texto, sin embargo, aparece siempre escrita correctamente.

Se trata de un libro científico escrito con la mentalidad de un científico. El lenguaje es condensado, claro y directo, y se utiliza siempre preferentemente la observación a los argumentos de autoridad.

La obra de Bonet es, en buena medida, una expresión plena del pensamiento y del método científicos. Su repercusión fué muy notable no sólo en el mundo cultural español sino en el ámbito europeo, siendo considerada como una aportación científica básica.

A pesar de la no vinculación directa de Bonet a la Universidad española la primera edición del libro fué acompañada de un poema de Lope de Vega (51)y de dos epigramas en

./..

griego compuestos por dos ilustres helenistas de las Universidades de Salamanca y Madrid: Diógenes PARANOMARIS y Constantino SOFIAS (52).

En cuanto a la repercusión del libro fuera de nuestras fronteras lo demuestran las numerosas reediciones, traducciones (francesas, inglesas, alemanas) y estudios que de él se han hecho (53).

Nos parece que no debe omitirse en este contexto que Lope de Vega escribió además del poema una dedicatoria de la comedia "Jorge Toledano" a Juan Pablo Bonet (54). Todo ello es un índice muy expresivo del eco que el libro de Bonet tuvo en el mundo intelectual de la época.

LA "PUERTA DE GUADALAXARA" (Cat. DA 9)

En la obra de Diego de Colmenares "Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla", editada en Segovia en 1637 en la imprenta de Diego Díez, aparece entre las páginas 88 y 89, una reproducción del grabado realizado por Diego de Astor en 1629.

En este grabado en el que puede leerse la inscripción "Puerta de Guadalaxara", se distinguen dos partes claramente diferenciadas: un grupo heráldico de dimensiones colosales y la arquitectura que lo sustenta. La disociación y desproporción entre ambas es tan grande que nos sugiere que nos encontramos ante un diseño típico de arquitectura emblemática.

La composición arquitectónica consiste en una triple entrada con arcos de medio punto y siendo el del centro más grande que los laterales, confiere al conjunto de la misma el aspecto de arco de triunfo.

En el estudio de este grabador hay que diferenciar claramente, como hemos indicado, los aspectos arquitectónicos de la puerta de aquéllos otros referentes al grupo heráldico.

El grupo heráldico está formado por elementos figurativos y decorativos, estos últimos ensamblados a modo de collage. En efecto, sobre el vano central se superponen -

./..

un sillar con el nombre de la Puerta, una peana y, por último, el escudo de Segovia. Encima de los vanos laterales dos guerreros en pie, de dimensiones gigantescas, con respecto a la arquitectura, sostienen el escudo de Segovia y para que podamos identificarlos llevan ambos, bajo el basamento en el que se apoyan, un sillar con su respectivo nombre: Don Fernán García y Don Dia Sanz, respectivamente. El conjunto, como responde a una composición de carácter heráldico, es perfectamente simétrico. Hay que destacar la enorme proporción de las figuras humanas cuya altura iguala a la del vano de los arcos. La representación es claramente infantil dando la impresión de grandes muñecos con armadura, espada al cinto y penachos en las cimeras. Como dato curioso hay que señalar que ambas figuras se apoyan en bastones.

Por lo que respecta a la arquitectura llegaremos a la conclusión de que se trata de una puerta rústica típicamente manierista frecuente en la arquitectura italiana del s. XVI, como son las construcciones de Julio Romano, Serlio, Palladio, etc. En efecto, las grandes dovelas que enmarcan los arcos -entre las que distinguimos la clave del arco central que sobresale de las dovelas contiguas-, las cintas lisas a la altura de basas y capiteles y por último, los contrastes texturales del muro son características de este tipo de construcciones rústicas. En el caso de nuestro grabado, la fuente de inspiración utilizada por el grabador para la parte arquitectónica está perfectamente identificada. En efecto, en el tratado de Serlio,

./..

Libro Quarto (55) (véase Fig. DA 9a), nos encontramos con un diseño que el autor denomina como "obra rústica" cuya semejanza con el grabado es evidente. Existe una clara coincidencia por lo que se refiere a la combinación del paramento de ladrillo con el aparejo de cadenas de piedra en las esquinas de los pilares. Por otra parte, el número de dovelas de los arcos coincide exactamente e incluso se ha copiado fielmente el mayor desarrollo de la clave del arco central con respecto a las dovelas contiguas y que alcanza hasta la base del ático. Asimismo, los grandes sillares sobre los que figuran las inscripciones en el grabado también figuran exactamente en el diseño de Serlio.

Para esta composición el grabador no utilizó un único dibujo de Serlio. La peana en la que se apoya el escudo de Segovia es una reproducción fidedigna de la campana de chimenea que aparece en la figura del Libro Quarto, p. 67 (Fig. DA 9b). Este motivo se encuentra con frecuencia en los arcos o entradas festivas como es el caso de las organizadas por el cronista portugués Lavanha, con ocasión de la entrada de Felipe III en Lisboa en el año 1619. Efectivamente, en el Arco de los Pintores, en el de los Sastres o en el de los Oficiales de la Bandera de San Jorge, aparece este motivo aunque en ellos la dependencia serliana no sea tan definitiva como en el caso del grabado de Diego de Astor. (Fig. DA 9c)

Así como hemos señalado las semejanzas y coincidencias de nuestro grabado con los diseños de Serlio, debemos también dejar constancia de las variantes que se permitió el grabador. Basta una mirada a ambas figuras para

./..

comprobar que en el grabado del libro de Colmenares, los arcos son vanos diáfanos y los de Serlio son nichos que como comenta el mismo autor, según la traducción de Villalpando "se podría offrescer de hazer una delantera de algun edifico , sin ninguna abertura de puerta ni ventana, o en algun jardin o patio, o en otro lugar, en el qual fuesse necessario enriquescerle de ornamentos de esta obra rustica, en tal caso el prudente Architecto se podria servir de esta invencion, y en aquellos lugares de tabernaculos o encasamentos, se podrian poner estatuas o otras cosas de antiquallas" (56).

Por otra parte, los pilares en el grabado de Astor son mucho más altos, llegando a alcanzar una proporción que hacen que el conjunto recuerde, en alguna medida, el acueducto de Segovia.

Pasemos ahora a ocuparnos del grupo heráldico, con el escudo de Segovia y los dos guerreros en pie.

Como es bien sabido en Madrid existieron dos puertas de Guadalajara: la denominada Puerta Vieja -o de Guadalfajara- y la denominada Puerta Nueva, construída en el mismo lugar que la anterior después del derribo de la primera, que tuvo lugar hacia 1540. Las investigaciones de Don Agustín Gómez Iglesias (57) han aportado una luz considerable respecto a la estructura, estilo y disposición de la Puerta Vieja o árabe. Sin embargo, en sus trabajos no se hace referencia alguna al grupo decorativo integrado por los dos caballeros que sostienen el escudo de Segovia,

./..

que constituye la parte más relevante del grabado que estamos estudiando, a pesar de que éste ha jugado un papel importante en la controversia de carácter histórico relativa a la tantas veces mencionada Puerta Vieja de Guadalajara. La controversia se originó en buena medida, en la aparente falta de concordancia entre la descripción realizada por López de Hoyos en 1572 (58) -que conoció la Puerta antes de ser derribada en 1580- y la representación de la misma en el grabado de Diego de Astor para el libro de Colmenares, aparecido en 1629.

A nuestro juicio, el origen de la controversia se encuentra en una lectura e interpretación poco escrupulosas de las fuentes bibliográficas por parte de los historiadores y cronistas Mesonero Romanos (59) y Elías Tormo (60). El primero de ellos en su obra "El antiguo Madrid" reproduce ampliamente párrafos de la obra de López de Hoyos con algunas erratas importantes y además cita a Colmenares alterando gravemente el texto y modificando por completo el sentido de las aseveraciones del historiador segoviano. En la pág. 226 de la obra citada, escribe Mesonero Romanos: "Pero don Diego de Colmenares en su famosa Historia de Segovia, con motivo de encarecer la parte más o menos fabulosa atribuída a los segovianos en la conquista de Madrid, dice terminantemente que "en memoria de haber entrado a Madrid por aquel lado, se mandaron colocar sobre dicha puerta las armas de Segovia, sostenidas por las estatuas de los dos caballeros don Fernán García y don Dia Sanz, todo en los términos que se ve en el graba-

./..

do de dicha puerta que acompaña el mismo Colmenares y que ofrece una absoluta contradicción en forma y accesorios, con la descrita por Hoyos".

Sin embargo, en la Historia de Colmenares, lo que dice exactamente respecto a este tema es lo que sigue: "También es constante verdad que reparado y poblado Madrid en premio de la entrada y defensas pasadas, fueron puestas las armas de nuestra ciudad sobre la puerta de Guadalajara, en la forma que aquí van estampadas.

Así estuvieron hasta el año mil y quinientos y cuarenta y dos que arruinándose parte de aquella puerta fueron quitadas. Y nuestra ciudad envió a Diego del Hierro, regidor, que pidiese fuesen restituídas, como se prometió, sin haberse cumplido hasta hoy. Antes subiendo aquella real villa a la grandeza en que hoy está con asistencia de la corte, y deshaciéndose la puerta para ensanchar la calle que hoy se conserva el nombre de Puerta de Guadalajara, se perdió este monumento" (61). Se puede apreciar inmediatamente que Colmenares no afirma que el grabado represente la antigua Puerta de Guadalajara, sino "que fueron puestas las armas de nuestra ciudad sobre la Puerta de Guadalajara en la forma que aquí van estampadas".

Hemos comprobado la existencia de Diego del Hierro, que efectivamente aparece citado en algunos documentos que se conservan en el Archivo Municipal de Segovia. Desgraciadamente, no hemos podido confirmar si realmente realizó la gestión a que hace referencia Colmenares, y su re

./..

sultado ante el Ayuntamiento de Madrid. Ello hubiera podido resolver definitivamente el problema de la existencia de algún símbolo heráldico segoviano en la Puerta Vieja de Guadalajara.

Elías Tormo recoge el error de Mesonero Romanos y utiliza el grabado de Astor para hacer un comentario sobre el material con que la Puerta estuvo construída (62).

Parece claro que a la toma de Madrid por los cristianos -acontecimiento en que tomaron parte destacada los caballeros segovianos Fernán García y Dia Sanz- existía una puerta de estilo árabe (véase descripción de Gómez Iglesias) (63) con esta denominación. Como conmemoración de la conquista, sobre ella se colocaron posteriormente dos grandes estatuas y el escudo de armas de Segovia.

Observaremos de nuevo que no existe ninguna contradicción. Es evidente que al erigirse una nueva puerta completamente distinta a la antigua, los madrileños no volvieron a colocar ni el escudo de Segovia ni sus famosos caballeros, cosa perfectamente explicable dada la importancia política adquirida por Madrid, como capital del reino. Esta segunda puerta fué mucho más suntuosa -véase la descripción de López de Hoyos- pero de corta duración puesto que consta su destrucción por incendio en 1580 (64).

Como comentario final con respecto a este tema, nos parece adecuado señalar que, en nuestra opinión, el gra-

./..

bado de Astor fué realizado, como tantas otras veces, bajo las indicaciones del autor del libro. En él hay que distinguir claramente los elementos decorativos y la concepción arquitectónica. Colmenares tendría interés en señalar que figurasen las dos esculturas de los dos guerreros segovianos con sus varas de mando -posiblemente en relación con sus posiciones en la vida municipal segoviana- sosteniendo con sus manos el escudo de la ciudad castellana. Creemos muy probable que este conjunto decorativo del grabado reproduce, de forma libre, al que realmente existió sobre la primitiva puerta de Guadalajara hasta 1542. El hecho de que Segovia enviara al regidor Diego del Hierro para que pidiese en Madrid la restitución del mismo en la nueva puerta es un argumento de enorme valor histórico, muy especialmente si tenemos en cuenta la fecha en que Colmenares lo escribe. Por lo que respecta a la arquitectura del grabado no cabe duda, a nuestro juicio, que fué dejado a la libre elección del grabador sin pretender nunca reflejar el modelo real. Como ya hemos indicado anteriormente, Diego de Astor se inspiró directamente en una obra rústica de Serlio.

Desde el punto de vista de su realización técnica resulta obvio señalar la simplicidad tanto de concepción como de realización. Existe una disparidad de perspectiva entre la de los arcos -ligeramente lateral- y la del grupo decorativo que es frontal. El dibujo de los guerreros, como hemos indicado anteriormente, resulta totalmente in-

./..

fantil, siendo la realización del gigante izquierdo particularmente deficiente.

El trabajo de buril no puede ser más convencional y simple: líneas paralelas, entrecruzadas y punteado. En definitiva, llegamos a la conclusión de que este grabado de Diego de Astor, aún careciendo de mérito artístico, tiene el indudable interés de aportarnos un mayor conocimiento sobre los elementos escultóricos que decoraron la Puerta Vieja de Guadalajara.

Portada preparada para el libro de Salazar de Mendoza, - "Monarquía de España", dibujada por Juan Bautista Monegro y grabada por Diego de Astor en 1622 (Fig. DA 10).

El grabado debió dibujarse antes de 1622, porque Monegro murió o se encontraba imposibilitado en 1621 (65).

Actualmente acompaña al primero de los tres tomos manuscritos por Salazar de Mendoza, que se encuentra en la Biblioteca Nacional, imprimiéndose la obra muy posteriormente, en 1770, y sin el grabado que comentamos.

Pocas veces puede darse una correspondencia tan ajustada entre el estilo arquitectónico y el simbolismo iconográfico de una portada, con la ideología y el pensamiento - teológico-político del libro al que ilustra. El estilo - de la portada es totalmente herreriano, en algún aspecto incluso pudiera decirse ultra-herreriano en el sentido - de que lleva más allá que el propio Herrera el simbolismo de la España de los Austrias. Sobre ella publicamos - un comentario (66) y destacábamos la austeridad de su diseño, más en consonancia con el estilo de Juan de Herrera que con la obra conocida de su discípulo Monegro, autor del dibujo. En el esquema se observan reminiscencias del arco de triunfo de Augusto, llamado dei Sergi, en Pola. En efecto, dos pares de columnas dórico-toscanas, sobre plinto, flanquean un vano, en el que se conjugan - el sistema mixtilíneo de arco y dintel. Sobre el entabla

./..

mento quebrado y fuertemente moldurado, se apoya un se-- gundo cuerpo consistente en un ático recto entre dos cu- bos que sirven de soporte a dos esferas.

El arco de triunfo, uno de los esquemas más utilizados - en las portadas de libros, es también un tema de amplia difusión en la arquitectura española. Siendo el de la - portada que nos ocupa un interesante paradigma de manie- rismo post-herreriano, nos lleva a hacer un estudio re- trospectivo de su utilización en España a partir de 1520, fecha en que llegó a España Jacobo Florentino, el Indaco Viejo, iniciador de este esquema en nuestro país. Según Chueca Goitia (67), fué este arquitecto italiano el que introduce entre nosotros el tema del arco de triunfo con columnas pareadas apoyadas en pedestales, que flanquean un vano en el que se conjugan el sistema mixtilíneo de - arco y dintel y sobre cuyo entablamento se superpone un segundo cuerpo, como en su portada de la Antesacristía - de la Catedral de Murcia (Fig.DA 10a).Seguidores y propaga dores del arte del Indaco Viejo en Andalucía y Murcia, - como Andrés de Vandelvira y Jerónimo Quijano, lo utili- zan en la portada principal del Salvador de Ubeda, 1540, y en la de Santo Domingo de Orihuela, 1562, respectiva-- mente. Alonso de Vandelvira lo emplea en la última déca- da del s. XVI en la portada de Santa Isabel de Sevilla.

Si comparamos estas puertas renacentistas entre sí y con la diseñada por Juan Bautista Monegro percibiremos que, a pesar de utilizarse en todas ellas un mismo lenguaje -

./..

clásico, asistimos a un lento proceso de desornamentación, a un ir saliendo a la superficie el cuerpo arquitectónico, que culminará con Juan de Herrera y el estilo post-herreriano. Nuestro grabado pertenece, sin duda, a este estilo y evidentemente no se trata de un ejemplo único. En el libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven existe un dibujo (véase Fig.DA10b), que según Navascués Palacio (68) nada tiene que ver con los restantes del manuscrito y cuyas analogías con nuestro grabado son muy considerables, como puede apreciarse a simple vista. Claro está que en el dibujo del libro de Hernán Ruiz se representa la fachada de un templo tetrástilo, en tanto que la portada de Monegro-Astor que nos ocupa responde al esquema del arco de triunfo. Otro ejemplo, entre los muchos que pudieran citarse, es el de la fachada de la Diputación de Barcelona, obra de Pere Blay de 1617. Pere Blay murió en 1620, dejando una escuela local muy interesante. Todos los ejemplos citados de arquitectura post herreriana enlazan sin solución de continuidad con el neoclasicismo posterior, de acuerdo con la opinión de Chueca Goitia (69).

Estas relaciones y dependencias estilísticas que hemos señalado y que discurren a través de un lapso de tiempo considerable, confirman una idea que ya ha sido expuesta en otros contextos (70). Evidentemente, El Escorial y el estilo escurialense no son fenómenos aislados ni exclusivamente la expresión de una personalidad poderosa. El Escorial representa la culminación de un proceso evolutivo que tuvo sus precedentes y una amplia difusión a la que

./..

contribuyó también el grabado, como es el caso de la portada que nos ocupa.

Según Bouchery (71), a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se produce un cambio profundo en la concepción del frontispicio de los libros, en los que se muestra una clara imitación de las decoraciones de la calle, es decir, eran reproducciones de las "máquinas" levantadas para una "entrada festiva". "La idea sencilla de la puerta de entrada a un libro ha sido reemplazada por complicadas alegorías que pretenden reproducir y sintetizar el contenido del libro". Es curioso observar que para la entrada de Felipe II -entonces todavía príncipe- en Amberes, en 1549, se levantó un arco de triunfo de proporciones muy similares al de nuestro grabado (Ver Fig.DA 10c).

Bajo el punto de vista formal destacan los personajes que representan las cuatro partes del mundo, que se encuentran ante las columnas pareadas. Las figuras no están estáticas sino en movimiento creando un pequeño contraste con la rigidez de la arquitectura. Parecen enteramente personajes vivos que se hubieran subido sobre el basamento y estuvieran interpretando su papel, un "cuadro vivo", muy frecuente en las construcciones efímeras que se erigían para celebrar la entrada de algún monarca o personaje regio en alguna ciudad. Este aspecto teatral de los arcos de triunfo ha sido estudiado por G.R. Kernodle (72).

./..

Debemos anotar que tanto los tritones como Santiago Matamoros están, en cambio, perfectamente incorporados a la arquitectura. Por otra parte, las esferas y los cubos tienen un sentido simbólico y descriptivo, puesto que a nivel decorativo funcionan mal. La escala del cubo es excesivamente grande y la esfera, en lugar de descansar en algo que le dé libertad, queda prisionera en el plano superior del cubo. Las dos figuras geométricas quitan gracia a la portada, dando la impresión de que pesan excesivamente sobre las columnas que las soportan. La textura granítica del cubo contribuye a aumentar la sensación de mole.

Aunque toda la portada es un paradigma del pensamiento de la España Imperial, pueden distinguirse, a nuestro juicio, dos planos. En uno, más superficial e inmediato, la interpretación es fácil. La figura de la matrona clásica que representa a España, coronada por un castillo que simboliza el reino central, que logró la unidad española, con la cruz en la mano derecha y la balanza en la izquierda, que se corresponden de un modo simple y directo con el texto: "España con religión y justicia". La figura de Santiago Matamoros galopando sobre los sarracenos representa la génesis de la unidad religiosa y política de la nación, fraguada durante la Reconquista.

La representación de las figuras femeninas se ajusta, en sus líneas generales, a los cánones ya entonces establecidos y muy divulgados en la Iconología de Cesare Ripa (73), cuya primera edición fué impresa en 1593 y de su

./..

difusión da idea el que antes de 1622 -fecha del manuscrito en que se encuentra nuestro grabado- ya habían aparecido cinco ediciones. Como es lógico la representación de las figuras femeninas de los cuatro continentes, considerados entonces como todo el orbe, permite un margen de originalidad al dibujante para lograr una mayor relación con el tema central en este caso, la monarquía española.

El continente africano está representado en la figura de una salvaje negra con los rayos solares en torno a su cabeza, aludiendo al continente negro y al sol africano, que porta en la mano izquierda una rama referida a la vegetación exótica de un mundo poco conocido. Europa está encarnada en una matrona que lleva sobre la cabeza una corona imperial y en la mano la tiara pontificia. Es muy clara la referencia a la Roma Imperial, de la que España se consideraba heredera y continuadora, así como a la Sede Papal de la que la monarquía española era brazo ejecutor de designios de evangelización universal. Recordemos la frase famosa "España, luz de Trento, espada de Roma" que, aunque escrita mucho después, recoge plenamente el espíritu de la España de los Austrias. La figura femenina de Asia, tocada con casco y turbante en el que van engastadas perlas y joyas y la media luna en la cimera, sostiene un vaso de aromas y resulta obvia la referencia a las riquezas y los perfumes orientales y al mundo mahometano. América, finalmente, simbolizada por una aborigen portando la lanza y el arco, instrumentos bélicos utilizados por los indios americanos. En el interior del

./..

arco, el escudo real flanqueado por dos tritones portadores de tridentes, aludiendo al dominio de los dos Mares: la mar Oceana y el Mar Mediterráneo, principales teatros de la hegemonía naval española.

La frase escrita sobre el friso en grandes caracteres romanos "NON FECIT TALITER OMNI NATIONI" resume, de la mejor manera, tanto el simbolismo de la portada como la filosofía política de la España imperial. El texto está tomado del Libro de los Salmos (74), y precisamente de aquél en el que David señala la predilección divina por el pueblo de Israel. Como es sabido, el lenguaje poético del salmo reproduce el texto sagrado de libros anteriores y en este caso del Deuteronomio (Dt. 4,34), cuya traducción (75) es la siguiente: "Jamás probó un Dios a venir a tomar para sí un pueblo de en medio de pueblos...".

Pocas veces puede encontrarse expresada con tanta nitidez la idea de la superioridad española como consecuencia de un designio providencial. En este sentido, la gigantesca extensión territorial alcanzada en este momento es la consecuencia natural y la manifestación externa de la voluntad divina. Es, quizás, de esta forma como los éxitos militares y los territorios adquiridos reforzaron la intolerancia religiosa en el interior y la participación en las guerras de religión en cuanto a la política exterior con consecuencias tan catastróficas.

En un plano más críptico hay que situar los elementos descriptivos y simbólicos del cubo y la esfera que apare

./..

recen a ambos lados del ático central. En primer lugar - destacan sus extraordinarias dimensiones de las que es - difícil encontrar otro ejemplo en la arquitectura y el - grabado de la época. Dentro de la arquitectura herreriana existe un caso en el que se utilizaron esferas superpuestas a cubos como elemento decorativo. Se trata del - lavadero de Ocaña (Fig.DA 10d), construído entre los años - 1574-78, posible obra de Juan de Herrera (76), el cual generalmente utilizó bolas de tamaño relativo más reducido, sobre troncos de pirámide. El cubo constituyó para - Herrera un elemento básico llegando a escribir un "Discurso sobre la Figura cúbica".

Por lo que respecta a las esferas de grandes dimensiones utilizadas con carácter simbólico, existe un ejemplo que consideramos de gran importancia en relación con el grabado que nos ocupa. Se trata del Arco de Triunfo representado en un grabado de Hans Schorken para ilustrar el libro de Juan Baptista Lavanha, cronista del rey Felipe III (77), impreso en Madrid en 1622.

Este arco fué levantado por los mercaderes alemanes para celebrar la entrada en Lisboa de Felipe III -II de Portugal- y en cuyo remate se encontraba una enorme esfera - simbolizando la universalidad de la Monarquía (Fig. DA 10e). Nada nos parece más adecuado para la interpretación de - este simbolismo que transcribir la descripción que de este arco realizó el cronista Sardina Mimoso (78), jesuíta que fué testigo de la entrada del rey en Lisboa.

./..

"Todo el pensamiento de esta machina era para mostrar la grandeza de la Casa Imperial y de Austria y como tal se dedicaba a la Catholica Magestad del Rey nuestro señor - verdadero descendiente, amparo, y defensa dellas, y a la universal potencia de su Monarquía Española, mostrando - que entrambas sustentaban el mundo, y Christiandad y que el Sol y la Luna en qualquiera parte que hazian su curso, lo hazian en sus tierras, y como a señor de lo mejor de la tierra, le ofrecía la Diosa Cibeles una torreada Corona y Neptuno su Tridente plateado. El primer remate era un grande globo cercado de una imperial corona que todo lo cercaba en rueda metido en el pecho de las Imperiales Aguilas, de una parte la Religión y de la otra Marte, - porque se figura del esfuerzo o potencia militar, mos-- trando como en estos dos Polos se sustenta y cresce celeste y Española Monarchia".

Volviendo a la portada realizada por Diego de Astor debemos recordar que se grabó sobre un dibujo original de - Juan Bautista Monegro, discípulo de Juan de Herrera y, por tanto, partícipe de las ideas estéticas y concepciones - geométricas de éste, que eran compartidas por muchos contemporáneos e incluso por el propio rey (79). En el ámbito de la pintura también ejercieron su influencia estas concepciones de raíz luliana, como señala Taylor (80).

Para Raimundo Lulio la realidad se concibe con un esquema trinitario. La línea engendra el cuadrado y el cuadrado engendra el cubo, de forma que, de alguna manera, el cubo comprende toda la realidad (81). Para el gran pen-

./..

sador medieval mallorquín, incluso las categorías aristo
télicas pueden deducirse de la estructura del cubo que -
es el símbolo de la plenitud, de la totalidad, de la tri
dimensionalidad. En el plano teológico, por tanto, se -
convierte en un símbolo de la trinidad divina. Hay razo-
nes para suponer que estas consideraciones no son ajenas
al diseño de Monegro y que, al incorporarlas junto con -
los dos hemisferios del globo terráqueo, quiso expresar
la relación indisoluble entre el imperio universal, en -
el orden terreno, y el fundamento teológico, proporciona
do por la verdad absoluta, inmodificable y eterna, que -
encuentran su plenitud en la idea de una monarquía católi-
ca y universal, asumida por los Austrias, con tantas -
consecuencias para su política.

En el basamento figuran, a ambos lados, los escudos de -
las casas de Salazar y Mendoza (82) y en el retroceso -
central, la dedicatoria al "Gran rey Don Felipe Quarto",
en la parte inferior del mismo pueden leerse el título y
los apellidos del autor de la obra.

Por lo que se refiere al libro al que el grabado ilustra,
la obra de Salazar de Mendoza comprende tres volúmenes -
manuscritos que se encuentran en la Biblioteca Nacional
de Madrid. A nuestro juicio, constituye una aportación -
de singular importancia a la historiografía hispana, par
ticularmente en lo que se refiere al proceso de integra-
ción y constitución de la unidad nacional y posteriormen
te de la expansión imperial. Su mismo título, "Monarchia

./..

de España o deducción histórica y jurídica de los derechos del Rei Catholico a todos los estados que poseía - año de 1622", es indicativo de la intencionalidad y del pensamiento de Salazar de Mendoza. Su lectura resultaría, en nuestra opinión, especialmente esclarecedora de estos momentos en que los movimientos autonomistas han adquirido una importancia tan considerable.

En Monarchia de España se distinguen claramente tres aspectos. Uno jurídico, relativo a la legitimidad de la adquisición y posesión de los distintos territorios. Un segundo aspecto, de mucha menor importancia, que comprende la descripción de los distintos reinos y señoríos realizada de una forma un tanto infantil y superficial. Se incluyen en ella elementos enormemente heterogéneos que - van desde los ríos y los bosques hasta las iglesias, los santos, los emperadores y los obispos de cada uno de los territorios. El tercer aspecto, que evidentemente es curioso pero que no resiste ni siquiera una crítica superficial, trata de establecer la legitimidad de descendencia desde Tubal hasta Isabel la Católica.

En el primer volumen, aparte de los aspectos ya citados, y en su parte introductoria, se manifiesta en toda su pureza, no exenta de ingenuidad, la doctrina básica de la España Imperial. Todos los tópicos de la grandeza de España aparecen en su forma más pura. Se demuestra que el reino es mayor que los imperios asirio, caldeo, persa, - griego y romano. Se calcula, por ejemplo, que los domi-

./..

nios españoles alcanzan una extensión 20 veces mayor que el imperio romano. Se sostiene que la monarquía de España abarca la tercera parte del universo y, naturalmente, no podía faltar la imagen de que "en sus dominios nunca se pone el sol", etc., etc. El dogma central queda nítidamente expresado en el título 22 del libro I de este primer volumen "España no reconoce superior en lo temporal". Es decir, el autor piensa que España, por sus hombres, por sus tierras, por sus riquezas, ha sido elegida por Dios y señalada por la Providencia como instrumento para establecer la Monarquía universal.

El volumen II comprende la descripción de los reinos y estados de la corona de Aragón, del Principado de Cataluña, de los reinos de Sicilia y Jerusalem y los "títulos que el Rei Catholico posee en el reyno de Navarra". En este volumen se incluyen también las descripciones y legitimaciones de la incorporación a la monarquía de los distintos territorios que corresponden actualmente a las provincias vascongadas y cuya lectura pudiera resultar de cierto interés, tanto para los representantes de la Administración central, como para los partidos y movimientos más radicalmente independentistas.

El volumen III comienza con Dª Juana de Castilla y Aragón y el rey D. Phelipe, Archiduque de Austria y termina con la muerte de Phelipe II. Naturalmente, incluye la historia de conquistas y anexiones, incluída la de Portugal, y sucesos tan importantes como la guerra de los moriscos, en cuyos capítulos quedan reflejados en toda su crudeza

./..

los pensamientos y actitudes del poder central y de la iglesia respecto a las peculiaridades y características diferenciales de los diversos grupos étnicos y religiosos integrados de una manera u otra en la corona.

Para terminar nos ocuparemos de los aspectos relativos a la realización técnica del grabado. La técnica seguida, como ordinariamente en este grabador, es la de buril sobre cobre, llevado a cabo sobre un dibujo previo de Juan Bautista Monegro, como repetidamente hemos indicado. Habría que distinguir, por tanto, la contribución del dibujante de la realización del grabador. La concepción de la portada es, en algunos aspectos, más pictórica que arquitectónica. Esto se aprecia de forma especial en las figuras humanas del pedestal. Sus perfiles no son nítidos como correspondería a una representación escultórica, sino que son más bien difusos, con cierto carácter impresionista. Esta calidad de tipo pictórico se aprecia con más claridad en la textura y plegado de los ropajes. Así mismo, el movimiento de las figuras, de carácter orgánico, corresponde más bien al de un "cuadro vivo" que ha sido captado por el lápiz de un dibujante.

En la parte superior del grabado destaca la figura de Santiago Matamoros bien lograda a nivel de movimiento y en la que la intencionalidad de traducir un bajorrelieve está conseguida. Más deficiente es la figura de la matrona que simboliza a España y que corona el ático.

En general, el estudio de la iluminación está muy cuida-

./..

do, habiéndose conseguido una precisa distribución de luces y sombras.

El manejo del buril carece, en nuestra opinión, de la seguridad propia de un gran maestro.

Portada de Diego de Astor para la obra de J.A. Velázquez, "COMENTARIO Y ANOTACIONES A LA EPISTOLA DEL APOSTOL SAN - PABLO A LOS FILIPENSES", Tomo 11 y último, impreso en Segovia en 1630 (Cat. nºDA 12)

Antes de adentrarnos en el análisis de esta portada parece necesario referirse a algunas características relacionadas con el libro en cuestión.

Hay que destacar que se trata de un segundo y último tomo de la misma obra. El primer tomo se imprimió en 1626, en la misma imprenta, con una portada grabada por SCHORKENS y figura dedicado a Don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos (83).

El segundo tomo, como hemos visto, editado cuatro años - después, está dedicado al Reverendísimo Padre Fray Agustín de Castro, también conde de Lemos y hermano del anterior. Las vinculaciones del autor con la Casa de Lemos derivan del hecho de que después de haber sido profesor de Sagrada Escritura en el Colegio de la Compañía de Jesús - en Salamanca, pasó a ser rector del colegio de los jesuítas en Monforte de Lemos, feudo de la entonces poderosa e influyente familia.

Existen, a nuestro juicio, dos razones que justifican plenamente el hecho de la doble dedicatoria de la misma obra.

./..

Por una parte, la muerte de Pedro Fernández de Castro, y por otra, la vocación tardía de Francisco Fernández de Castro, hermano y heredero del anterior, que se retiró a un convento benedictino profesando como fraile en 1629, un año antes, por tanto, de la impresión del segundo tomo. El hecho de que un conde de Lemos, de Villalba y de Castro, marqués de Sarria, duque de Tauresano, virrey de Nápoles y Sicilia, y embajador del rey ante el Vaticano, títulos y cargos que ostentó, se retirase a la vida conventual en Sahagún (84), tuvo una enorme repercusión social en la España de la época, incluso se publicaron escritos en relación con este acontecimiento (85). Como veremos más adelante, la iconografía de la portada de Diego de Astor gira en torno a este acontecimiento.

Desde el punto de vista arquitectónico, la portada responde a un esquema muy renacentista de la división tripartita del arco de triunfo. En efecto, la portada, de carácter italiano, tiene formas adinteladas, como corresponde a las portadas civiles a partir del Renacimiento, y consiste en un entablamento continuo dispuesto sobre dos pares de columnas corintias que flanquean un lienzo rectangular que contiene, sobre un paño festoneado en su parte superior, el título de la obra, el autor y la persona a la que va dedicado el libro; todo ello coronado por el emblema jesuítico, orden a la que pertenece el autor del libro.

En el retroceso central del basamento aparece una bella -

./..

cartela ovalada decorada con el motivo abstracto de las orejas, con sus ranuras, y unas a modo de plumas cartilaginosas, coronada por una cabeza de angelitos con las alas abiertas. Esta cartela es idéntica a la grabada por SCHORKENS en el primer tomo. Dentro de ella se encuentra el nombre del impresor, Gerónimo Murillo, lugar y fecha de edición. Por último, en la parte inferior de la misma, la firma del grabador: "Diego de Astor Fecit, 1630". En cuanto a la iconografía responde al deseo de dar visualidad a los elementos figurativos, alegóricos, comparativos, etc., que San Pablo, los Evangelistas y la Biblia en general usaron para dar expresividad a sus conceptos. Este tipo de portadas comenzó a utilizarse desde principios del s. XVI y fueron los jesuítas los que en el s. XVII difundieron la moda de los emblemas, aliando la literatura con el arte del grabado (86).

Las figuras principales del grabado responden a la representación de las virtudes Cardinales emplazadas simétricamente de dos en dos. Sobre el ático se sientan la Prudencia y la Justicia, y ante las columnas pareadas las figuras erectas de la Fortaleza y la Templanza, respectivamente. Todas ellas llevan grandes banderolas ondulantes en las que, dentro de medallones ovalados de carácter heráldico, aparecen sus correspondientes símbolos, rodeados de textos explicativos a modo de divisas.

Como hemos indicado anteriormente, esta portada presenta la peculiaridad, respecto a las restantes que estamos es-

./..

tudiando, de que la iconografía está centrada en el personaje al que el libro está dedicado y en mucho menor grado al contenido de la obra impresa. Como es lógico, no podía faltar una referencia básica a la epístola de San Pablo a los filipenses, pero nunca se ha perdido de vista al personaje histórico a quien se desea rendir homenaje. Ello ha exigido al grabador -probablemente como casi siempre bajo la inspiración directa del autor del libro-, a tratar de lograr una cadena de concordancias entre las figuras femeninas, que personifican Virtudes, los símbolos que portan, los lemas escritos y la biografía de Fray Agustín de Castro, en el mundo, octavo conde de Lemos.

La Prudencia porta su símbolo, la serpiente, figurada dos veces una en la banderola y la otra enroscada en el asta de la misma. La de la banderola está cambiando su piel y va acompañada de la inscripción "veterem hominem exventes", aludiendo a las palabras de San Pablo (Ef. 4, 22) "deponere vos secudum pristinam conversationem veterem hominem, qui corrumpitur secundam disederia erroris". La Justicia lleva sus dos atributos habituales: la espada y la balanza, ésta rodeada de la cita: "Caesaris cesari, Dei Deo". La Fortaleza, representada como una especie de Minerva, lleva casco y sostiene con ambas manos fragmentos de su símbolo, la columna, mientras que en la banderola aparece otro de sus atributos, una torre almenada, que en este caso, sin embargo, está a punto de derrumbarse y lleva en su fachada el escudo del apellido Castro. La torre se encuentra rodeada del siguiente lema: "Fortior qui se et qui fortissima vincit moenia".

./..

Por último, sobre la Templanza, ocupada en escanciar agua en una vasija, se encuentra una vela cubierta por un celemín con la inscripción: "Sub modio ut luceat omnibus", palabras derivadas del texto evangélico (Marcos 4, 21), que dice así: "Et dicebat illis. Numquid venit lucerna ut sub modio ponatur ...?"

En los fragmentos del basamento que flanquean la cartela - que se encuentra en el retroceso central, nos encontramos con dos nuevas representaciones alegóricas, a la izquierda unas olas encrespadas sobre las cuales aparecen las siguientes palabras: "Quasi tumentes fluctus semper sustinui", y a la derecha, la figura de Atlas sosteniendo la - esfera del Universo sobre sus hombros, rodeada de las siguientes palabras: "et pondus eius ferre potui". Las dos inscripciones del basamento forman una frase única que debe leerse de izquierda a derecha y que deriva del texto - de Job, 31, 23, que dice: "semper enim quasi tumentes super me fluctus timui Deum, Et pondus eius ferre non potui".

Volviendo a la parte superior, la Prudencia y la Justicia sostienen entre ambas una corona de marqués rodeada de la inscripción: "Nos autem incorruptam", que son las palabras finales del tan importante texto de San Pablo a los corintios (9, 25) "Omnis autem qui in agone contendit ab omnibus se abstinet, et illi quidem ut corruptibilem coronam accipiat: nos autem incorruptam". Debajo de esta corona se encuentra otra de laurel con la frase: "Habiturus HAEREDEM quem non ignoro", tomadas del Eclesiastés 2, 18-19.

./..

"Rursus detestatus sum omnes industriam meam / Qua sub - sole studiosis me laboravi / Habiturus haeredem post me / Quem ignoro ..." Por último en el friso del ático aparece, en letras romanas de gran formato, la famosa frase de San Pablo: "MIHI AUTEM ABSIT GLOSIARI NISI INCRUCE D.N. JESU CHRISTI" (Gálatas 6, 14).

Es necesario señalar que, como hemos visto, ninguno de - los textos citados derive de la epístola a los filipenses cuyo comentario es el objeto del libro. Sin embargo, todas ellas y los símbolos a los que acompañan, guardan una relación directa y estrecha con el personaje histórico y la vocación tardía del Conde de Lemos. Desde este punto - de vista toda la iconografía de la portada tiene una explicación evidente.

Del hombre viejo dedicado a la política y al gobierno, - surge el hombre nuevo dedicado a Dios y al sacrificio.

Después de haber servido al rey con eficacia y acierto en puestos de gran responsabilidad, pasó a dedicarse exclusivamente al servicio divino, ingresando en una orden monástica. Dió, por tanto, al Cesar lo que es del Cesar y posteriormente a Dios lo que es de Dios.

Las murallas de la torre almenada que se está derrumbando, representan el apellido Castro y al hombre fuerte que se vence a sí mismo y que es capaz de derribar el obstáculo que supone para apartarse del mundo la pertenencia a tan

./..

ilustre familia. Más explícito es aún, si cabe, el símbolo de la candela bajo el celemín y el juego de palabras que se ha hecho modificando el texto de San Marcos. Al esconder el resplandor de la gloria mundana bajo el sayal de San Benito, ilumina a todos con el ejemplo que supone la fidelidad a la vocación religiosa, en una persona socialmente tan relevante.

La iconografía del basamento hace referencia, a nuestro juicio, a las realizaciones más destacadas en la vida pública de Don Francisco de Castro. Para ello se ha modificado el texto del libro de Job, significando sus éxitos militares en la guerra naval contra los turcos (87) y su eficacia al frente del gobierno del birreinato de Nápoles (88).

No ofrecen duda, en nuestra opinión, la interpretación de la simbología y las frases que se encuentran sobre el entablamento. La referencia a la corona inmarcesible de los bienaventurados que espera a los que son fieles a la llamada de Dios, así como la relativa al heredero al que se conoce -modificando el sentido del texto del eclesiastés- insiste nuevamente en el valor de la renuncia a los títulos y bienes de este mundo por alcanzar el premio de la vida eterna.

Finalmente, la frase de San Pablo en la epístola a los gálatas, que ocupa todo el friso, tiene también una posición central dentro del mensaje que quiere expresarse a -

./..

través de la portada: Renunciar a toda gloria fuera de la cruz de Jesucristo, que es exactamente lo que acababa de realizar el personaje histórico al que el libro está dedicado.

Esta desconexión entre el simbolismo de la portada y el contenido de la obra está justificado por tratarse de un libro que, en esencia, es una obra de texto destinada a los estudiantes de teología de los seminarios y colegios religiosos.

El estilo de la portada destaca por su carácter triunfalista y por el desarrollo que adquieren las figuras femeninas representativas de las Virtudes Cardinales. Estas figuras, de actitudes inestables, -que se encuentran a la misma distancia del reposo que de la agitación- de canon largo, pecho prieto, carnosos brazos y voluminoso bajo vientre, responden a las características del manierismo romanista derivado de Julio Romano y sus discípulos.

Los paños -que en el caso de la Fortaleza y la Templanza, revolotean movidos por el aire- dejan ver el vigor de la anatomía.

En general, de acuerdo con Camón Aznar (89) se trata de arquetipos germinales desposeídos de líbido naturalista, que pueden sugerir todos los estados de perfección.

./..

Bajo el punto de vista técnico, la ejecución es buena. Astor sigue el convencionalismo de las líneas paralelas para conseguir los efectos de potente claroscurismo, que contribuyen a acusar la plasticidad escultórica de las figuras. Las calidades, por otra parte, de las ropas, del pelo y de las plumas están bien traducidas.

Se observan, sin embargo, deficiencias en la representación de las olas, absolutamente antinaturalistas y esquemáticas, lo que les confiere un matiz simbólico. Las alitas del ave fenix, por otra parte, son también desproporcionadas. En cuanto al angelito que corona la cartela que se encuentra en el retroceso central del basamento, acusa la típica bizquera de las figuras de Astor.

Las letras, muy bellas en cuanto a diseño, aparecen excesivamente comprimidas, debido, sin duda, a falta de espacio.

Resulta curioso observar como las seis portadas de tipo - retablo (de las que dos son obra de Pedro Angel) son anteriores a las cuatro de tipo arco, todas ellas obras de Diego de Astor.

En las portadas arquitectónicas tenemos un buen ejemplo - sobre el modo y vías de difusión de las corrientes artísticas y culturales. Creemos que en nuestro caso concreto, es posible establecer una secuencia de manifestaciones artísticas de las que el grabado forma parte. Es evidente - que todas nuestras portadas tienen su fuente de inspiración primaria en los tratados de Serlio, Vignola, Palladio y en la obra de Miguel Angel. Así, por ejemplo, entre las portadas "Index Librorum Prohibitorum" 1612, "Historia de la Provincia de San Vicente de Chyapa y Guatemala" 1619, "Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos" 1619 y "Commentaria et disputationes in - epistolam .d. Pauli ad hebraeos" 1619, por una parte, y - el frontispicio del tratado de Palladio impreso en Venecia en 1570, por otra, existe una relación indudable aún cuando los grabadores hayan seguido el modelo, en algún - caso, más o menos libre. Asimismo, ya hemos señalado la - relación entre algunos dibujos de la obra de Serlio -Libros V-111- y los grabados "Puerta de Guadalajara" 1623, "Monarquía de España" 1622 y "Prueva de la Purissima Concepción de la Virgen María S.N." 1616. Por otra parte, la influencia de Vignola es claramente apreciable en las portadas "Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos" de 1620 y "Prueva de la Purissima Concepción de la Virgen María S.N." de 1616.

./..

Evidentemente, las influencias no son únicas y se yuxtapo nen las unas sobre las otras. Por ejemplo, en las porta-- das "Historia de la Provincia de S. Vicente de Chyapa y - Guatemala" y en "Commentaria et disputationes in epistola .d. Pauli ad Hebraeos", a la influencia Palladiana se suma la de Miguel Angel.

En muchas ocasiones esta influencia de los grandes arquitectos italianos no se ejerció directamente sino a través de artistas o creaciones que significan realmente las -- vías de introducción en España de las corrientes italia-- nas. En los retablos de que nos ocupamos éstas que pudiéramos denominar influencias intermedias son en muchas ocasiones obvias y ya han sido señaladas en el estudio de cada portada en particular. En una visión de conjunto, como la que realizamos en este momento, bastará con dejar constancia de la influencia de El Greco y de Fernando del Castillo en el "Index Librorum Prohibitorum". Asimismo, es - bien conocido el papel jugado por Jacobo Florentino, el - Indaco Viejo, en la difusión del arco de triunfo en España que fué continuado por los Vandelvira -Andrés y Alonso- Jerónimo Quijano, etc.

Muchos de los libros para cuya edición los grabadores realizaron estas portadas tuvieron una considerable importancia y difusión. Piénsese, por ejemplo, en el "Index Librorum Prohibitorum" y en la obra "Reduction de las letras y arte de enseñar a hablar los mudos" de Juan Pablo Bonet. Es lógico, por tanto, deducir que esas portadas fueron co

./..

nocidas y estudiadas por el mundo artístico y cultural de la época, ejerciendo, a su vez, su propia influencia. - Existen en nuestro país obras arquitectónicas en las que se repite el esquema arquitectónico de nuestras portadas, aunque en ningún caso puede establecerse esta relación de un modo definitivo. Se trata de ondas de transmisión de - estilos e ideas que se aprecian simultáneamente en la pintura, en la arquitectura y en el grabado, sin que puedan establecerse relaciones definitivas de causa y efecto. - Dentro de este marco nos parece razonable señalar las relaciones entre la portada del "Index Librorum Prohibitorum" y el retablo del Hermano Bautista, en Alcalá de Henares, 1618, y el del también jesuíta Alonso Matías en la - Catedral de Córdoba, 1618. Asimismo, existe una clara semejanza entre la portada del libro de Bonet y algunos retablos sevillanos. No es menor, a nuestro juicio, la similitud existente entre el grabado que ilustra la "Prueva - de la Purissima Concepción de la Virgen María S.N." por - una parte, y los retablos diseñados por Juan de Muniategui en 1612-13 para el altar mayor del convento de Portaceli de Valladolid y para la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Retablo de San Antón) o la portada del - Hospital de la Sangre de Sevilla realizada por Asensio de Maeda en 1618, por otra. Señalamos finalmente, que puede apreciarse una notable interdependencia entre las concepciones arquitectónicas subyacentes en la portada de la - "Monarquía de España" y las que se manifiestan por ejemplo en el templete tetrástilo que aparece en el tratado de Hernán Ruiz el Joven (Lámina XCIX op. cit.). Es obvio

./..

TIPO	AUTOR	AÑO	LIBRO	FUENTE DE INSPIRACION	INFLUENCIAS INTERMEDIAS	ARQUITECTURA CONTEMPORANEA DE LOS GRABADOS
RETABLO	DIEGO DE ASTOR	1612	Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum B. Sandoval y Rojas	Palladio 1570	1587 Francisco del Castillo: Cancillería de Granada 1591 El Greco: Retablo Capilla San José	1618 Retablo de Alcalá, Iglesia de los Jesuitas, Hermano Bautista.- 1618 Retablo Mayor Catedral de Córdoba.- P. Alonso Matías
		1619	Isagoge in totam sacram scripturam, L. Tena			
		1619	Historia de la Provincia de S.Vicente de Chyapa y Guatemala.- A. Remesal	Palladio 1570 Miguel Angel 1530	1577-9 El Greco: Retablo de Santo Domingo el Antiguo	
		1620	Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos.- J.P.Bonet	Vignola, 1562 Palladio 1570	1er tercio, Retablos Sevillanos s. XVII	1er tercio, Retablos Sevillanos.- S. XVII
	PEDRO ANGEL	1611	Commentaria et disputationes in epistolam d. Pauli ad hebraeos.- L. Tena	Miguel Angel 1530 Palladio 1570	1577-9 El Greco: Retablo de Santo Domingo el Antiguo 1603-5 El Greco: Altar Mayor Hospital de la Caridad Fines x.XVI P.P.Olivieri: Altar de bronce de San Juan de Letrán C. Moderno: Retablo de Santa Susana.	
		1616	Prueva de la Purísima Concepción de la Virgen María S.N.- M. Reinoso	Vignola, 1562 Serlio 1537	1575 Herrera: Portada principal fachada de El Escorial 1612 Muniategui: Retablo Mayor de Portacelli (Valladolid). Muniategui: Retablo de San Antón, Iglesia de los Santos Juanes (Nava del Rey).	1618 Portada del Hospital de la Sangre, Asensio de Maeda (Sevilla).
ARCO	DIEGO DE ASTOR	1622	Monarquía de España P. Salazar de Mendoza		1552 Jacobo Florentino: Portada entecristía Catedral de Murcia. 1540 Andrés de Vandelvira: Portada Salvador de Ubeda. 1562 Jerónimo Quijano: Portada Santo Domingo de Orihuela. Fines XVI Alonso de Vandelvira: Portada de Santa Isabel de Sevilla.	1617 Fachada Diputación de Barcelona;- Pere Blay
ARCO	DIEGO DE ASTOR	1629	Puerta de Guadalaxara (Ilustración de Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla.- D. Colmenares)	Serlio 1537		
		1630	In epis. b. Pauli Apost. ad philippenses. J. A. Velázquez.			
		1637	Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla.- D. Colmenares.			

190 bis

que toda esta arquitectura se encuentra dentro de la corriente herreriana difundida por toda España y de la que constituye un ejemplo sobresaliente y bien conocido la fachada de la Diputación de Barcelona, realizada por Pere - Blay en 1617.

Todas estas mutuas relaciones que sugerimos pueden, tal - vez, apreciarse mejor en el esquema que figura a continuación.

Después de la tarea descriptiva e interpretativa, de carácter analítico, que hemos intentado llevar a cabo sobre la iconografía de cada una de las portadas, consideramos que se hace precisa una labor de tipo sintético - destinada a establecer, si nos fuera posible, las líneas generales, las coordenadas del pensamiento, de las creencias y de los movimientos artísticos que definen el mundo en que nuestros grabadores realizaron su trabajo.

Es evidente -y así lo hemos señalado en numerosas ocasiones- que la elección de un motivo iconográfico, en ocasiones la composición de una portada y, a veces, la resolución de un detalle no han sido el resultado de la decisión del grabador, sino consecuencia de la planificación del autor del libro al que el grabado ilustra. Pero ello no afecta a nuestro planteamiento. Tanto los escritores como los grabadores se encontraban inmersos en el mismo ambiente intelectual, en la misma fase de la evolución cultural de la sociedad española. El grabado al servicio del libro resultaría así de una enorme importancia para la investigación histórica habida cuenta de que puede servir tanto para la formulación de hipótesis de trabajo como para su comprobación, es decir, para el trabajo científico propiamente dicho.

Para la formulación de una hipótesis inicial sobre la - iconografía, tenemos que tener en cuenta, en primer lugar y obviamente, la cronología. Se trata de grabados -

./..

del primer tercio del s. XVII; en segundo lugar el trabajo se desarrolla en España y, por último, en cuanto al contenido, se trata de obras de carácter religioso o histórico en su mayor parte. Estos tres datos nos permiten inferir las tres grandes coordenadas que definen el "espacio artístico" en que nuestros grabados han sido concebidos.

Por lo que respecta al estilo artístico, nos encontramos dentro del período manierista, aunque en alguna ocasión, debido al tratamiento contrastado de luces y sombras conforme a las normas tenebristas, se conjuguen el manierismo y el barroco. Por tanto, escritores y artistas se encuentran inmersos en la corriente humanística, cuyo reflejo en el arte ha sido expuesto de manera magistral por Ardré Chastel (90).

Para nuestro propósito citaremos sólo las ideas que nos parecen más pertinentes. En primer lugar, el concepto de la Historia como modelo a tener en cuenta: "Cada ciudad, cada personaje debe poseer un heroe antiguo ... se mensura toda situación en comparación con un modelo histórico o mítico" (91).

En segundo lugar, Chastel destaca el elemento importante de considerar a la Historia romana como un modelo (92) y la unidad profunda de la "latinitas" y el cristianismo. De aquí deriva la tendencia de componer al lado del repertorio de personajes honrados por la iglesia el de -

./..

los personajes que han ilustrado la vida profana (93). A este respecto, Chastel escribe: "Una necesidad típica del humanismo es la de enlazar la actividad humana con la evolución de la historia. Se trataba al mismo tiempo de una reconstrucción racional de una idealización fabulosa" (94).

En tercer lugar, se señala como otra característica del pensamiento humanístico la preocupación constante, la dual tensión entre las dos "caras" del destino humano, la doble exigencia del alma: religión y justicia (95). Conviene aclarar, sin embargo, el sentido que las expresiones "religión" y "justicia" tienen para los humanistas. Según Landino (96) representante del círculo neoplatónico de Caregi, existen "dos clases de virtudes: las que modelan las acciones prácticas, que se designan con el nombre general de justicia, y las que nos conducen al conocimiento de la verdad, que se llaman con toda propiedad religión".

No puede dejar de mencionarse, finalmente, el elemento científico integrante del humanismo y ya muy establecido en el primer tercio del s. XVII, donde se encuentra el origen próximo de la ciencia moderna.

La segunda coordenada fundamental del período que nos ocupa es la conflictividad religiosa. Las tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, que dieron fin a la unidad religiosa europea, ejercieron una influencia tan

./..

importante sobre todos los aspectos de la vida que es - prácticamente imposible que ningún libro de este período, y menos aún los de carácter religioso o histórico pueda dejar de estar influenciado por este antagonismo.

Todos los elementos básicos de la iconografía religiosa de la Contrarreforma católica se encuentran en nuestras portadas. Tanto los relacionados con la objetivación del dogma (representación de los Evangelistas, Padres de la Iglesia latina ...) como los referentes a la reafirma-- ción del valor de los sacramentos, especialmente la Sucaristía. En la lucha contra el protestantismo iconoclasta no podían faltar las representaciones de Santos y la intensificación del culto a las imágenes. También están presentes, claro está, los elementos de la iconografía simbólica relativos al culto a la Virgen, en especial la Inmaculada Concepción, y a la devoción a la Santísima Trinidad.

La última coordenada del espacio tridimensional, que en nuestra opinión define la época, es de tipo político. Se trata de la cristalización en torno a la corona de España de la idea imperial, de la creencia en España como nación elegida por la providencia para una misión de evangelización -pero también de dominio- de ámbito universal.

La idea de unidad, el concepto de que todo gira en torno al rey, la enorme fuerza centrípeta e integradora de la monarquía se reflejaron no sólo en la literatura y en la

./..

política, sino también de una manera muy clara en la iconografía de nuestras portadas.

Vamos a señalar a continuación los aspectos iconográficos en que estas influencias: la humanística, la contrarreformista y la monárquica se manifiestan con mayor nitidez. El afán de encontrar para cada ciudad, para cada grupo un héroe religioso y un personaje mítico se manifiesta paradigmáticamente en la portada de la "Historia de Segovia" de Diego de Colmenares (Fig.DA 12).Incluso Gómez de Somorrostro (97) muy posteriormente, ya en pleno siglo XIX, dá una interpretación que cabe plenamente dentro de las características de la concepción histórica del humanismo señaladas por Chastel. Este afán de entroncamiento con la antigüedad clásica es analizado por Marsden (98) por lo que se refiere a la ciudad de Segovia : Según este autor la relación de Hércules con los puentes era automática, bastaba que una ciudad tuviera uno para que comenzara la leyenda. Sin embargo, la evidencia de la intervención de personajes reales en las obras romanas de Segovia era tan evidente que se llegó a una solución salomónica: atribuir a Hércules la fundación de la ciudad, como hace Colmenares y la del acueducto a Trajano. Resulta interesante a este respecto la descripción de los arcos y puertas levantados con ocasión de la entrada de la Reina Dª Ana de Austria en Segovia por Juan Fernández de Herrera (99).

El binomio religión y justicia, como compendio de las virtudes naturales y sobrenaturales, queda bien patente

./..

asimismo en la misma portada de la "Historia de Segovia" de Colmenares, donde la figura que simboliza la Religión aparece sobre San Hieroteo, en tanto que la imagen de la Justicia aparece sobre el héroe profano. Más explícito - resulta con relación a este motivo el texto que aparece bajo la imagen de España, en la parte superior del ático, en la portada de la obra de Salazar de Mendoza "Monarquía de España" (Fig.DA 10).

El elemento científico de la época ha quedado claramente reflejado en la obra de J.P. Bonet "Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos" (Fig.DA 8), como ya hemos comentado cuando analizamos la portada.

Por lo que respecta a la iconografía contrarreformista , la portada del libro "Isagoge in totam sacram scripturam", de Luis Tena (Fig.DA 7), representa en su plenitud una expresión muy completa y con orientación plenamente didáctica de las tesis contrarreformistas. Frente a la crítica protestante, que consideraba a la Vulgata plagada de errores, el grabado de Astor indica, como hemos señalado en su momento, los distintos sentidos interpretativos - del Antiguo Testamento y cómo todos ellos han sido totalmente recogidos por la doctrina de la Iglesia, como consecuencia de la interpretación inspirada de los Santos - Padres.

La portada "enseña", con una simple mirada, la conjun-- ción plena, la perfecta concatenación entre Patriarcas , Evangelistas, Apóstoles y Santos Padres, a través de los

./..

cuales se manifiesta la verdad inspirada por el Espíritu Santo y cuya expresión máxima es la misión evangélica - confiada por Cristo a los apóstoles -escena que preside desde el ático el conjunto de la portada- señalando, de un modo que no admite duda, que los Apóstoles y sus continuadores, en una forma orgánica y jerarquizada, es decir, la Iglesia es la depositaria de toda la verdad revelada.

Otras portadas se refieren a aspectos parciales de la divergencia teológica entre católicos y protestantes. Uno de los más importantes de estos aspectos es, sin duda, - el dogma de la Inmaculada Concepción. La defensa de la - Virgen fué uno de los objetivos más claros de la Contrarreforma y de los que con más frecuencia quedaron reflejados en la iconografía (100).

Desde muy antiguo la lucha contra el demonio se representó simbólicamente a través de enfrentamiento entre el - dragón y la Mujer del Apocalipsis, la cual, de acuerdo - con la mayoría de los teólogos de fines de la Edad Media, era la Virgen María. En el siglo XVI, la mujer apocalíptica representa tanto a la Virgen María como a la Iglesia. En la portada "Prueva de la Purissima Concepción de la Virgen María S.N." (Fig.PA 8), aparece sobre un fondo de aureola solar y con el dragón a sus pies. Aunque en - el siglo XVI se había transformado en la serpiente del - paraíso -identificando a María con la nueva Eva triunfadora del pecado y la herejía-, aquí el monstruo tiene la primitiva forma repugnante amalgama de serpiente, águila y lobo, con alas de murciélago (101). Al pie de la figu-

./..

ra aparece la inscripción: IPSA CONTERET CAPUT TUUM. La utilización del pronombre "ipsa" está cargada de significado. Según Mâle (102) los protestantes habían puesto objeciones al texto de la Vulgata que traducía el pasaje - del Génesis 111,15 en que se habla de la lucha de la mujer y la serpiente. Sus críticos sostenían que no debía leerse "ipsa" sino "ipse conteret caput tuum". Según esto no era la Virgen sino Cristo el que debía aplastar la cabeza a la serpiente. La Iglesia sabía que, en efecto , la traducción griega de los Setenta daba en este pasaje el masculino en vez del femenino y que en ciertos manuscritos de la Vulgata se encontraba "ipse" en vez de "ipsa", había conciliado las dos interpretaciones de la manera más ingeniosa. "Existe, dice Juan de Cartagena, una lucha entre la mujer y la serpiente, y es la mujer la - que triunfa pero triunfa por medio de su hijo". El arte reproduce con perfecta exactitud esta interpretación de la Iglesia. Caravaggio en su Virgen con el Niño (Galería Borguese) expresa con toda claridad esta idea teológica, puesto que la serpiente es pisada al mismo tiempo por la madre y por el hijo. Otras veces es el Hijo, sostenido - por la Virgen, el que únicamente pisa la serpiente. Rubens, en cambio, pinta un cuadro en que la Virgen, con - el Niño en sus brazos, pisotea la serpiente adoptando, - por tanto, el "ipsa" de la Vulgata. Esta lucha de la Madre y el Hijo contra la herejía toma en el siglo XVII - una forma algo diferente. En la catedral de Amiens existe una escultura de Nicolás Blasset de 1632, en la que - se nos muestra a la Virgen aplastando a la serpiente -- mientras que el hijo la remata con la extremidad de una

./..

gran cruz. Las dos interpretaciones del Génesis se fun-- den aquí de la forma más armoniosa. En estas representaciones inspiradas en la controversia deben adivinarse - las alusiones al protestantismo.

En el grabado que nos ocupa la Virgen, ella sola, pisa - al dragón. Se adopta, por tanto, en este caso y como indica la inscripción, el "ipsa" de la Vulgata. La Virgen lleva en su mano derecha el Cáliz y la Hostia, es decir, al Hijo en su representación eucarística, significando - la unión dogmática entre la Inmaculada y la Eucaristía.

Esta representación conjunta de la Eucaristía y de la - Virgen -impensable en esta forma en otras épocas de la - Iglesia- tiene un carácter plenamente tridentino. La posición más radicalmente contrarreformista reclamaba la - definición del dogma de la Inmaculada. En ello coinciden tanto el libro de Reinoso como la iconografía de Pedro - Angel.

En esta misma portada de "Prueva de la Purissima Concepción de la Virgen María S.N." aparece, en el ático, una representación de la Santísima Trinidad de intencionalidad contrarreformista. Es bien sabido que las representaciones plásticas de la Trinidad son totalmente contra-- rias al espíritu protestante, que se oponía a dar imagen a un concepto. La iconografía de la portada se ajusta - muy bien al esquema católico: representación de Dios Padre con la esfera del mundo en la mano, aludiendo a su - actividad creadora del Universo; a Dios Hijo, como un -

./..

hombre joven con la cruz en la mano y mostrando las llagas, símbolos de la actividad redentora y finalmente, al Espíritu Santo en forma de paloma con un halo aludiendo a su misión de iluminar a la iglesia de los redimidos.

Era frecuente en la época que Dios Padre lleve nimbo -- triangular, símbolo trinitario (103). En los cuadros de El Greco y su discípulo Tristán, generalmente aparece el nimbo triangular, lo mismo que sucede en el ático de la portada "Commentaria e Disputationes in epistolam .de. - Pauli ad hebraeos" (Fig.PA 7), grabada por Pedro Angel.

El culto a los santos y dentro de él el culto y la representación plástica de las figuras relevantes de las órdenes religiosas, adquiere particular importancia en este período, en especial en aquellas órdenes que orientaron sus actividades y devociones al espíritu de la Contrarreforma.

Entre los autores de los libros cuyas portadas estudiamos hay un dominico y un trinitario, Fray Antonio de Remesal y Fray Manuel de Reinoso, respectivamente. Los dominicos, debido a su actividad apostólica y disciplina - religiosa, contribuyeron a la difusión de la iconografía de sus santos. En general, las órdenes religiosas restauran su frescura y entusiasmo iniciales y propagan la veneración e imitación de las virtudes de sus santos y fundadores. Por tanto, no nos debe extrañar que la portada de un libro de historia escrito por un dominico, aparez-

./..

can Santo Domingo con sus símbolos y San Vicente Ferrer en su tradicional actitud amenazadora, aunque el contendio del mismo nada tenga que ver con la vida y virtudes de los dos santos dominicos. Análogamente, en la portada del trinitario, Manuel de Reinoso, aparecen cuatro insignificantes figurillas con sus respectivos nombres: B. Felix (de Valois), B. Joan (de Mata), B. Gaguino (Roberto) B. Bernardo (de Metz).

La obra, como hemos visto anteriormente, no tiene relación alguna con la vida de los santos trinitarios, pero esto mismo nos confirma el afán de reafirmar el culto a los santos como nota distintiva frente al protestantismo.

Hemos insistido ya en la idea -por otra parte bien conocida- de la importancia que la concepción monárquica y centralista ejerció en la iconografía española.

En la serie de grabados objeto de este capítulo es en el que ilustra el libro"Monarquía de España" (Fig.DA 10)donde ello se manifiesta en toda su plenitud. Por otra parte, y secundariamente, en obras de carácter estrictamente religioso y científico como son "Commentaria et disputationes in epistolam .d. Pauli ad hebraeos" y "Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos" hacen grabar escudos reales y textos dedicatorios a la persona del rey.

No quisiéramos concluir este capítulo dedicado a las portadas arquitectónicas sin hacer mención de la especial -

./..

importancia que en todas las manifestaciones artísticas de la España de esta época tuvieron las manifestaciones de tipo simbólico, siendo nuestro país, como señala Santiago Sebastián (104), aquél en que más libros se publicaron sobre estos temas.

Aunque, sin duda, la pintura tuvo una importancia incomparablemente mayor que el grabado en aquella época, pueden aplicarse a éste los mismos criterios interpretativos utilizados para la primera, y expuestos por autores de la época como Antonio Palomino en su conocido "Argumento iconológico" (105).

Análogamente, el sentido didáctico y catequístico de la imagen pictórica analizado por Francisco Pacheco en su famoso tratado "Arte de la Pintura" (106) puede trasladarse íntegramente al grabado. Es posible que debido a su mayor facilidad de difusión ejerciera una influencia aún mayor a la propagación de las ideas de las clases e instituciones dominantes en la España del s. XVII.

BIBLIOGRAFIA PORTADAS ARQUITECTONICAS

(1) G. Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae, Vol. XIV, Madrid, 1957, p. 8.

(2) F. Chueca, El Protobarroco andaluz. Interpretación y Síntesis. "Arch. Esp. Art" 42 (1969), p. 139 y ss.

(3) P. Murray, Arquitectura del Renacimiento. Madrid, - Aguilar, 1979, p. 429 y ss.

(4) R. Hornedo, Arte tridentino." Revista de ideas estéticas" III (1945), p. 429 y ss.

(5) F. Chueca, op. cit.

(6) H.F. Bouchery, Des Arcs Triomphaux aux frontispices - des libres, en Jean Jacquot. Les Fetes de la Renais-- sance, 2nd ed. Vol. I, París, (C.N.R.C.) 1973, p. 434.

(7) F. Chueca Goitia, Ars Hispaniae, XI, p. 368.

(8) E. Goldschmidt, "The Printed Book of the Renaissance" Amsterdam, 1974, p. 66 y ss.

(9) J. Camon Aznar, El estilo trentino. "Revista de ideas estéticas", III, 1945, p. 429.

./..

(10) H. Hibbard, Carlo Maderno, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 61.

(11) H.E. Wethey, op. cit., I, p. 87.

(12) A. Bonet Correa, Iglesias Madrileñas del siglo XVII. Madrid (C.S.I.C.), 1961, p. 34.

(13) H.E. Wethey, op. cit., I, p. 81.

(14) J.M. Martín González, Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. "Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid", XXX, 1964, p. 7 y 55.

(15) S. Serlio, Tercero y Quarto Libro de Architectura. - Agora nuevamente traducidos de Toscano en lengua Castellana por Francisco de Villalpando. Toledo, Joan - de Ayala, 1563, Libro Quarto, fol. 79v.

(16) E. Nacar Fuster y A. Colunga, Sagrada Biblia. Madrid, B.A.C., 1969, p. 1295-6.

(17) Ibidem, (Not. Num. XII, 6), p. 174.

(18) L. Reau, Iconographie de L'Art Chrétien, II. Iconographie de la bible, I, París, Presses Universitaires de France, 1956, p. 213.

(19) J. Atienza, Nobiliario Español. Madrid, 1954, p. 717.

./..

(20) R. Taylor, The facade of the Chancilleria of Granada. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia - del Arte. Granada, Vol. II, p. 419-436.

(21) A. Bonet Correa, El túmulo de Felipe IV de Herrera - Barnuevo y los Retablos baldaquinos del barroco español. "Arch. Esp. A." XXXIV. Madrid, 1961, p. 290.

(22) G. Ferguson, Signos y símbolos en el arte cristiano. Edic. castellana, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 142.

(23) H. Kamen, La Inquisición española. Traducción de Enrique de Obregón. Barcelona, Grijalvo, 1967, p. 105.

(24) S. Serlio, Tutte l'opere d'Architettura et prospetiva. In Venetia, appresso Giacomo de Franceschi, 1619, Il sesto libro.

(25) La foto de la Fig. PA 8 está tomada de: A. Viñola, - Tratado de los cinco órdenes de Arquitectura. Buenos Aires, Ed. Construcciones Sudamericanas, 1973, p. 143.

(26) E. García Chico y A. Bustamante García, Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Nava del Rey. Valladolid, 1973, p.

(27) M. Trens, La Eucaristía en el arte español. Barcelona. Aymá, 1952, p. 230.

(28) G. de Pamplona, Iconografía de la Santísima Trinidad

./..

en el Arte Medieval Español, Madrid, C.S.I.C., 1970, p. 160.

(29) A.G. Garrafa, Diccionario de heráldica y genealogía hispano-americana, III. Madrid, 1956, p. 158 y ss. y y vol. LXXVII, p. 154 y ss.

(30) Fr. Antonio de la Asunción, Diccionario de escrito-- res trinitarios de España y Portugal, Roma, 1899, p. 270.

(31) Ibidem.

(32) H.E. Wethey, op. cit. I, p. 88.

(33) F. Chueca Goitia, El protobarroco andaluz, p. 139-153.

(34) H.E. Wethey, op. cit., I, p. 112, not. 125-126.

(35) S. Serlio, Tercero y Quarto Libro de Architectura ..., fol. 33v.

(36) E. Mâle, L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII ..., p. 454.

(37) H. Vicaire, Historia de Santo Domingo. Barcelona, - Juan Flors, 1964, p. 31-32.

(38) V.J. Antist y Vesach, La Vida y Historia del Apostóli co predicador San Vicente Ferrer, Valenciano, de la -

./..

Orden de Santo Domingo. Valencia, Pedro Huete, 1575, p. 151.

(39) F. Esteve Barba, Historiografía Indiana. Madrid, Gredos, 1964, p. 276 y ss.

(40) J.M. Martín González, op. cit., p. 7 y 55.

(41) E. Mâle, L'Art Religieux du XIII siècle. París, 1958, 136-141.

(42) G. Kubler, The Claustral "Fons Vitae" in Spain and Portugal. "Traza y Baza". Palma de Mallorca, 1973, p. 7 y ss.

(43) Fr. J. de Sigüenza, Historia Primitiva y exacta del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1881, p. 323-4.

(44) G. Champeaux et D.S. Sterdkx, Introduction du monde des Simboles, La Pierre-qui-vire. París, Zodiaque, 1972, p. 297 y ss.

(45) L. Reau, II, Iconographie de la bible, 2, París, 1956, p. 365.

(46) E. Mâle, L'Art Religieux de la fin du moyen age. París, 1949, p. 224 y ss.

(47) L. Reau, III, Iconographie des Saints, 1, p. 149.

./..

(48) E. Mâle, L'Art Religieux du XIII siècle, p. 138.

(49) L. Reaux, op. cit. III, 1, p. 63.

(50) C. Sáenz de la Calzada, El retablo español y su terminología artística. Sevilla, "Arch. Esp. A.", XXX, 1956, p. 238.

(51) El poema dice así: Los que más fama ganaron, / Por - las ciencias que escrivieron, / A los que ya hablar supieron, / A hablar mejor enseñaron, / Pero nunca - imaginaron, / Que hallara el Arte camino, / Que los defetos previno / De naturaleza falta: / Sutileça - insigne y alta / de vuestro ingenio divino.

La Rhetorica hallar pudo / El arte de bien hablar / Pero nunca pudo hallar / El arte de hablar un mudo./ El mas rustico, el mas rudo / Con lengua puede aprender, / hasta llegar a saber / : Pero hablar sin ella un hombre, / Si soys quien lo pudo hazer. /

Que si Dios puesto no huviera, / Tan divino ingenio en vos, / Solo del poder de Dios / Digno este milagro fuera: / De donde se considera / (Debaxo de la - doctrina / Que la Fe nos determina) / Pues que Dios lo puede hazer, / Que os sustituye el poder / La misma ciencia Divina.

Que lo posible pudistes, / Con alto exemplo se ve ,/ Tan Mathematica fue, / La demostracion que hizistes:/

./..

Voz quitastes, y voz distes, / Pues no os acierto a alabar, /Quando yo lo vengo a ser, / Que no siento enmudecer, / Pues vos me aveys de enseñar.

(52) Para biografía de Diógenes Paranomaris y Constantino Sofías, consultar G. de Andrés, El helenismo en España en el s. XVII. Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 30 de Enero de 1676. Madrid, "F.U.E.", 1976, p. 20.

(53) Simón Díaz, Bibliografía de la literatura hispánica, VI, Madrid, Raycar, 1961, p. 544-5.

(54) L. de Vega Carpio, Comedias de ..., Madrid, 1622, - fols. 260v - 261v.

(55) S. Serlio, Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñés. Agora nuevamente traduzi-- dos de Toscano en Romance Castellano por Francisco - de Villalpando architecto. Toledo, Juan de Ayala, - 1552.

(56) S. Serlio, op. cit., p. 17.

(57) A. Gómez Iglesias, Aspectos del Madrid medieval. La torre y puerta vieja de Guadalajara. Madrid, Artes - Gráficas Municipales, 1963.

(58) J. López de Hoyos, Real apparato ... con que Madrid

./..

rescibió a la Serenissima reyna D. Ana de Austria. - Madrid, Juan Gracian, 1572.

(59) R. de Mesonero Romanos, El antiguo Madrid: Paseos - históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa. Madrid, Nueva Edición, Renacimiento, 1925, Vol. V, p. 224 y ss.

(60) E. Tormo, Las murallas y las torres, los portales y el alcázar del Madrid de la Reconquista. Madrid, Vda. de Estanislao Mestre, 1945.

(61) D. de Colmenares, Historia de la insigne Ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla. Segovia, Diego Díez, 1636, pág. 89.

(62) E. Tormo, op. cit., p. 74.

(63) A. Gómez Iglesias, op. cit., p. 13 y ss.

(64) J. de la Quintana, A la muy antigua noble y coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza. Madrid, Imprenta del Reyno, 1629, pág. - 23v.

(65) E. Llaguno y Amirola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, III. - Madrid, Turner, 1977, p. 107-110.

./..

(66) A.M. Roteta, Un dibujo original de Juan Bautista Monegro para la portada de "Monarquía de España" de Salazar de Mendoza," Rev. Arch., Bibl. y Mus.", LXXXIX, - p. 943-4.

(67) F. Chueca Goitia, Arquitectura del siglo XVI. p. 227 y 275.

(68) P. Navascués Palacio, El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven. Madrid, Esc. Téc. Arq., 1974, p. 52.

(69) F. Chueca Goitia, Arquitectura del siglo XVI, p. 305.

(70) G. Barbe-Coquelin de Lisle, Tratado de Arquitectura - de Alonso de Vandelvira. Madrid, Castalia, 1977, vol. I, p. 13.

(71) H.F. Bouchery, Des Arcas Triomphaux aux frontispices des livres, en Jean Jacquot, Les Fêtes de la Renaissance, 2nd, ed. París, C.N.R.S. 1973, vol. I, p. 435-36.

(72) G.R. Kernolde, Deroulement de la Procession dans les temps ou espace theatral dans les Fêtes de la Renaisance, en Jean Jacquot, op. cit., p. 443 y ss.

(73) C. Ripa, Iconología, Roma, Lepido Facci, 1603, pág. 332-339.

./..

(74) Psal. 147,20: "Non fecit taliter omni nationi / Et - iudicia sua non manifestavit eis".

(75) E. Nácar Fúster y A. Colunga, Sagrada Biblia.

(76) R. Coppel Areizaga y A. Almagro Gorbea, La fuente de Ocaña. Una posible obra de Juan de Herrera. "Rev. - Arch. Bibl. y Mus", LXXX, 1977, p. 335 y ss.

(77) J.B. Lavaña, Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Felipe III N.S. al Reino de Portugal i relación del solemne recibimiento que en el se le hizo. Madrid, Thomas Iunti, 1622.

(78) J. Sardina Mimoso, Relación de la real tragicomedia con que los padres de la Compañía de Jesús en su colegio - de San Antón de Lisboa recibieron a su Magestad Catolica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, con lo que se hizo en las Villas y Ciudades en que entró. Lisboa, Jorge Rodríguez, 1620, pág. 158.

(79) Baltasar Porreño, Dichos y Hechos del Rey D. Felipe II, Madrid, Melchor Sánchez, 1663.

(80) R. Taylor, Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la "idea" de El Escorial. "Traza y Baza". Cuadernos hispanos de simbología. Barcelona, 1976, vol. 6, p. 5 y ss.

./..

(81) J. Herrera, Discursos del Señor Juan de Herrera, apo sentador Mayor de S.M. sobre la figura cúbica. Re-- presentado por Edison Simons y Roberto Godoy. Madrid. Editora Nacional, I, 1976, p. 70 y ss.

(82) A.G. Garrafa, Diccionario de heráldica y genealogía hispano-americana. LVI y LXXXI, Madrid, 1956.

(83) M. Salvá, Colección de Documentos inéditos para la - Historia de España. XXIII, Madrid, 1853, p. 288.

(84) Ibidem.

(85) M. Ocampo, Carta al Conde de Lemos sobre entrarse re ligioso, Madrid, 29 de Septiembre 1629.

(86) M. Herrero García, El grabado al servicio de la mís- tica. "Rev. Ideas Est.", III, p. 341-349.

(87) Col. de Doc. inéditos, op. cit., p. 287.

(88) Col. Doc. Ined. op. cit., p. 287.

(89) J. Camón Aznar, Iconografía del arte trentino. "Rev. de Ideas Estéticas", 1947, V, pág. 385.

(90) A. Chastel y R. Klein, El humanismo. Barcelona, 1971.

(91) A. Chastel y R. Klein, op. cit., p. 77.

./..

(92) Ibidem.

(93) S. Sebastián, Arte y Humanismo, Madrid, 1978, p. 254.

(94) A. Chastel y R. Klein, op. cit., p. 80-85.

(95) A. Chastel, Art et Humanisme a Florence au temps de - Lauret le Magnifique, París, 1961, p. 165.

(96) Landino, Disputationes Camaldulenses, 1480, vol. a5 (Vº), A6 (Vº).

(97) A. Gómez de Somorrostro, Antigüedades de Segovia, 1861, 2ª edición, p. 92-110.

(98) C.S. Marsden, Entrees et fetes espagnoles du XVIe siècle, on Jean Jacquot, Les fêtes de la Renaissance. (Vol. II), París, 1960, p. 408 y ss.

(99) J. Fernández de Herrera, Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a ... doña Anna de Austria, Alcalá, 1572, M2-N.

(100) J.B. Knipping, Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, 1974.

(101) M. Trens, María, iconografía de la Virgen en el arte español, p. 175.

./..

(102) E. Mâle, L'Art Religieux de la fin du XVI siècle, du XVII ..., p. 38-39.

(103) Ferguson, op. cit., p. 19.

(104) S. Sebastián, op. cit., p. 19.

(105) A. Palomino, El Museo Pictórico y Escala óptica. Madrid, Aguilar, 1947, p. 105-108.

(106) F. Pacheco, Arte de la Pintura, Sevilla, 1649, (Ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956), I, p. 212 y ss.

4. PORTADAS HERALDICAS

PORTADAS HERALDICAS

Recogemos bajo este epígrafe una serie de nueve grabados, de los cuales ocho son portadas de otros tantos libros y uno corresponde a una página interior que encabeza la dedicatoria correspondiente. En todos ellos, como es lógico, hay una parte importante -al menos- grabada por Diego de Astor o Pedro Angel, estando ocupado el resto por la composición tipográfica. En dos casos, sin embargo, toda la portada ha sido realizada con el buril incluyendo los tipos correspondientes a los textos de las portadas.

Su realización corresponde al período comprendido entre 1601 y 1618, y fueron hechas con buril sobre cobre, a excepción de una de las portadas que es una xilografía. Todas ellas han sido incluídas en este grupo por razón del predominio o exclusividad de los motivos heráldicos en la composición del grabado.

La nobleza, sus signos externos y sus claves heráldicas constituyeron una aspiración colectiva, en cierto modo casi una obsesión, en la España del Barroco. Las razones profundas de este afán nobiliario han sido señaladas y analizadas claramente por Maravall (La Cultura del Barroco, 1975; Poder, Honor y Elites en el siglo XVII, 1979).

./..

Respecto al papel desempeñado por la aristocracia en la - sociedad del siglo XVII, bien se acepten las tesis de Lublinskaya sobre el "pacto con la burguesía" (Lublinskaya, La Crisis del siglo XVII, etc.), o bien se de preferencia a la interpretación de Anderson (El Estado Absolutista) sobre el "intento de refeudalización", todas ellas coinciden en señalar el afán de difusión de los motivos heráldicos y su presencia en las manifestaciones artísticas de todo tipo y a cualquier nivel.

Los escudos nobiliarios constituyen, en efecto, el - tema central de los grabados que estudiamos en este capítulo. Las razones que justifican plenamente la elección - de los motivos heráldicos con los que nuestros grabado-- res ilustran los nueve libros impresos, son de tres tipos, en nuestra opinión.

En las obras "Cronico del Cardenal D. Juan Tavera" y "Compendio de la Vida y Hazañas del Cardenal Cisneros ..." dado su carácter biográfico, relativo a estos dos grandes personajes históricos, figuran como elementos esenciales del grabado los escudos cardenalicios de ambos príncipes de la Iglesia.

En otros dos casos, los elementos heráldicos corresponden a los apellidos de los autores o responsables de - la obra impresa.

Nos referimos a la edición de 1601 de las "Constitu-

./..

ciones sy nodales del Arzobispado de Toledo", redactadas - bajo la dirección y presidencia del entonces Cardenal y - Arzobispo de Toledo; D. Bernardo de Sandoval y Rojas, cuyo escudo ilustra la portada correspondiente y al "Libro del Camino de la Ciudad de Dios", del que es autor Fray - Diego de Pastrana y Sotomayor, en cuya portada se incluyen los escudos de armas de las familias "Pastrana" y "Sotomayor".

Hay, finalmente, un grupo de cinco grabados en los - que los motivos heráldicos corresponden al personaje al - que el libro está dedicado. Es bien conocida y característica de este período la costumbre de los escritores de dedicar sus obras a grandes personajes coetáneos, procurándose de esta forma protección y ayuda de todo tipo.

Cervantes, que escribió y publicó en estas mismas fechas, señala en su dedicatoria de las Novelas Ejemplares al Conde de Lemos -como ha recordado recientemente Fernando Savater (Criaturas del Aire. Planeta, Barcelona, 1979)- como uno de los fines principales de los autores al colocar sus obras bajo la "protección y amparo de los príncipes" ... "porque las lenguas maldicientes y murmuradoras no se atrevan a morderlas y lacerarlas ..."

En nuestro caso, todos los autores son eclesiásticos y resulta evidente la ventaja de granjearse la benevolencia y la protección de un príncipe de la Iglesia, que a -

./..

veces era el superior jerárquico del autor. Tal es el caso de Juan de Narbona, jefe de Curia de la Catedral de Toledo, que dedica su obra de Derecho Canónico "De Apellatione a Vicario ..." al ya citado Cardenal Sandoval y Rojas, que era su Arzobispo y cuyo escudo es el motivo ornamental del grabado.

En otros casos, se busca un cierto tipo de garantía de ortodoxia doctrinal frente a eventuales intervenciones de la Inquisición. Así sucede, en nuestra opinión, en el libro "Obras Espirituales del Venerable F. Juan de la Cruz", primera edición española de las Obras Completas del Santo místico, prologadas y comentadas por su hermano de Orden Fray Diego de Jesús, quien dedica el libro al Cardenal D. Gaspar de Borja, haciendo constar que este influyente personaje -cuyo escudo ilustra la obra- es un lector y admirador de las doctrinas del entonces todavía venerable Fray Juan de la Cruz.

No podían faltar tampoco motivaciones de naturaleza más simple, como es el agradecimiento por las ayudas económicas recibidas. Las órdenes religiosas encontraban en la ofrenda de los libros escritos por sus miembros un modo de corresponder a la generosidad de sus protectores. En la dedicatoria del libro "Discursos Morales del Santísimo Sacramento" su autor, Fray Luis Dávila, hace constar el "reconocimiento por las ayudas y donaciones recibidas por los Conventos de San Agustín de Valladolid y Toledo", de los que fué prior, hacia D. Pedro Davalos y Guevara,

./..

cuyas armas familiares -relacionadas con los Condestables de Castilla- grabadas por Pedro Angel, ilustran la portada correspondiente.

De un modo análogo, el franciscano Fray Diego de la Vega, Guardián del Convento de dicha Orden en Ciudad Real, agradece muy cumplidamente a D. Juan Alvarez de Toledo, - Conde de Oropesa, el que cuatro conventos franciscanos se vean "defendidos en sus trabajos con tanta puntualidad y en sus necesidades acudidos con tanta largueza que no se yo entre todos los grandes de España quien pueda igualarse en aquesto". En consonancia con tal dedicatoria, las - armas y escudo del Conde de Oropesa son el motivo central del grabado de Pedro Angel que ilustra la portada del libro "Empleo y exercicio Sancto sobre los Evangelios ...", impreso en 1604.

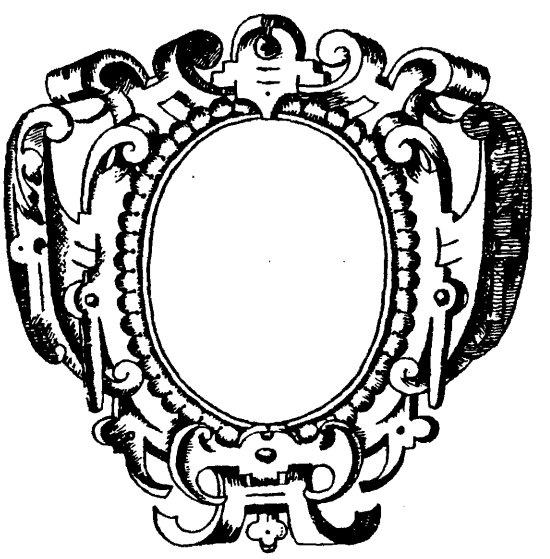
Un caso distinto y más cargado de significado, lo - constituye el libro cuyo comentario hemos dejado para el final de esta nota introductoria. En 1616, se imprimió la obra de Fray Felipe de Ayala, titulada "Caso Mayor y Punc to de Conciencia ...", dedicada por su autor al Duque de Lerma, valido del Rey Felipe III y cuyo escudo -similar al del Cardenal Sandoval y Rojas del que el Duque era sobrino- aparece grabado en la portada. No se trata aquí, a - nuestro juicio, de motivos personales o de un agradeci - - miento de la orden religiosa. Lo que se pretende con este homenaje es inclinar al poderoso gobernante a tomar una -

./..

decisión de carácter político sobre un tema teológico. - Las disputas sobre el Dogma de la Inmaculada Concepción, exacerbadas por el enfrentamiento contra las doctrinas luteranas, alcanzaban en aquel momento una gran virulencia en España. El autor del tratado teológico recuerda al Duque de Lerma su papel de pacificador "... que nunca hubo un período más pacífico y jamás España ha gozado de tanta quietud y paz ...", pero al mismo tiempo le advierte de - los peligros de alteración del orden público a consecuencia de "... domésticas contiendas sobre la Purísima Concepción que juzgo y pienso que es razón para revolverse - un Reyno ..." y naturalmente solicita una decisión del poder político, que no puede ser otra sino lograr lo antes posible la definición y proclamación oficial del Dogma - que en el libro se defiende.

Desde el punto de vista artístico, poco es lo que - pueden aportar estos grabados -y lo mismo puede decirse - de la realización técnica-, puesto que el trabajo del grabador está muy limitado por las reglas y normas de la heráldica. Cabe decir, sin embargo, que la amplia utilización que se hace de las cartelas ha permitido un cierto - margen de originalidad en la composición de estas portadas.

222 bis



PEDRO ANGEL
1604

ESCUDO DE DON JUAN ALVAREZ DE TOLEDO.

Portada del libro "EMPLEO Y EXERCICIO SANCTO SOBRE LOS - EVANGELIOS DE LAS DOMINICAS DE TODO EL AÑO", de Fray Diego de la Vega, Toledo, Thomas de Guzmán, 1604.
(Cat. PA 9)

Fray Diego de la Vega, religioso franciscano y escritor de fines del s. XVI y principios del s. XVII, nació - en Toledo y profesó en la misma ciudad en el convento de San Juan de los Reyes, donde fué profesor de Sagrada Escritura. Según Nicolás Antonio (1) ejerció varios cargos en su orden a partir de 1607. De acuerdo con lo que indica la portada en 1604, fecha de la edición del libro, era Guardián del Convento de San Francisco de Ciudad Real. - Fué uno de los mejores oradores en el género de la homilía, predicó mucho y escribió varios libros en latín y en castellano, entre ellos el que nos ocupa.

La obra está dedicada a Don Juan Alvarez de Toledo , Conde de Oropesa, y entre los motivos para esta dedicatoria, el autor señala, en primer lugar, la alta alcurnia - del Conde; en segundo lugar, el deseo de agradecer, en - nombre de toda su orden, la continuada protección que - ejercía sobre los cuatro conventos franciscanos, el de - Oropesa, Jarandilla, Belbis y el Rosario. Finalmente, el motivo que Fray Diego de la Vega menciona en su Dedicatoria, como muy frecuente en la elección de protector, es - el de buscar amparo y seguridad frente a la censura y mordacidad de los malintencionados y aunque él pretende man-

./..

tenerse al margen de esta solicitud, tan frecuente entre los escritores porque, según repite una y otra vez, es - inútil luchar contra las malas lenguas que "cortan como - espadas" (2), dedica tantas líneas a esta idea que, en - nuestra opinión, es un tema que le preocupa sobremanera.

En esta portada, el pequeño grabado de Pedro Angel - está inserto entre los caracteres tipográficos del título de la obra, el nombre y cargo del autor y la dedicatoria, en la parte superior, y la ciudad, impresor y año de edición, en la inferior. Las letras son variadas; se combi-- nan las mayúsculas con las minúsculas, tanto romanas como bastardas.

En el grabado, que resulta algo desvaído en relación con los caracteres impresos, se representa el escudo de - Don Juan Alvarez de Toledo, entre dos figuras femeninas - sentadas, que simbolizan la Religión y la Justicia. Ambas portan una balanza en cuyos platillos se pesan sus atributos, la cruz y el libro, en el caso de la Religión, y el cetro y las monedas, en el de la Justicia. Frente al banco de piedra, sobre el que se sientan las dos figuras alegóricas, leemos la firma del grabador "Petrus Angel Inventor et f." En la parte inferior del grabado y a ambos lados del escudo, se encuentran las siguientes inscripcio-- nes: OROPESA, y a continuación, JUSTITIA ET RELIGIONE -- PRAESTANS.

Las armas del linaje de Toledo se representan en la

./..

forma originaria y más usual entre las variantes de las - diversas ramas, esto es, escudo jaquelado de quince piezas de azur y de plata. Como era frecuente, aparecen los esmaltes de los jaqueles invertidos, es decir, ocho de - plata y siete de azur (3). Todo ello enmarcado por una - cartela decorativa. Sobre ella y coincidiendo con el eje vertical que divide al grabado en dos partes iguales, se superponen una corona de Marqués, una celada con siete rejillas también de Marqués (4) y un ángel, como cimera, - con las alas jaqueladas con los mismos esmaltes de las armas de Toledo y con una cruz en la mano. Todo el fondo está cubierto con abundantes lambrequines.

La representación alegórica de la Religión y de las virtudes Cardinales, a un lado, y otro de los escudos era muy frecuente en la época, sobre todo, en los de los grandes prelados. Hemos querido comprobar hasta qué punto se justifica la presencia de la Religión y de la Justicia en relación con Don Juan Alvarez de Toledo, y para informarnos hemos recurrido a un tratado que sobre él escribió - Fray Bartolomé de Molina (5). En efecto, en el fol. 50 se hace una mención expresa a su devoción y, entre otras cosas, afirma: "... del amor y reverencia que tenía a Dios le resultava una entrañable afición a todos sus siervos y se moria por los buenos y espirituales como por cosas del cielo. En sabiendo que avia alguna persona santa, y tenida por tal, aunque estuviese en el cabo del mundo, luego daua traças como traerla consigo si era posible ... De - aquí es que vino a tener su casa llena de gente santa, y

./..

muchas beditas mugeres traydas a ella, y depositadas de propósito, para ver por sus ojos, y examinar el Code si eran tales como el las queria para fundar su Monasterio desseado ..." Más adelante, en el fol. 63 y ss, dice: "No era su mayor cuydado el govierno temporal con ser tanto , sino el espiritual de las almas, como si fuesse su obispo y pastor ... Para lo qual embiava a sus pueblos Padres de la Compañia, y otras vezes frailes Descalcos Franciscos a confessar, y predicar, y enseñar ignorantes ..." Por todo esto, se puede colegir que el amor y devoción que el Conde de Oropesa sentia por la Religión llegaba, en algunos casos, hasta lo obsesivo.

En relación a su amor por la Justicia, en el fol. 19 leemos: "El Rey Felipe II y el Conde de Oropesa don Juan fueron de los más excelentes, y perfetos en esta virtud dela justicia q ha avido en la Christiandad". En el fol. 29 v, dice lo siguiente: "La gruessa de sus limosnas y el estilo dellas, en todos sus pueblos, era cosa admirable , porque el tenia traza para saber todas las necesidades de sus vassallos pobres, tan por menudo que los tenia escritos a todos, y de cada uno su edad, su enfermedad, su impedimento para trabajar, y su hazendilla, si tenia alguna, para acudir puntualmente a cada uno, según su menester. Para lo qual embiava cada año su limosnero a dar buelta a su pueblo a cumplir este ministerio como si el fuesse Obispo, y sus rentas Eclesiásticas, y obligadas al sustento de los pobres ..."

./..

Cualesquiera que sea la verdad histórica, resulta evidente que la simbología del grabado se corresponde con la imagen pública del Conde de Oropesa.

Por lo que se refiere al libro de Fray Diego de la Vega, se trata de una colección completa de homilías sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año escritas, a nuestro juicio, con cierto engolamiento y alardes de erudición que ponen de manifiesto un buen conocimiento de las Escrituras y del mundo clásico, especialmente de los autores latinos, redactadas en un castellano fluído y de fácil lectura. El fondo es plenamente convencional y corresponde al espíritu de la Iglesia española de la época.

En cuanto a la realización técnica hay que destacar, en primer lugar, que el grabado de la edición disponible está en mal estado. Tiene un tono muy desvaído, muy gris, que contrasta con la impresión más fuerte de los caracteres tipográficos. El escudo es muy barroco y queda sumido por la superabundancia de lambrequines que ocupan un espacio excesivo.

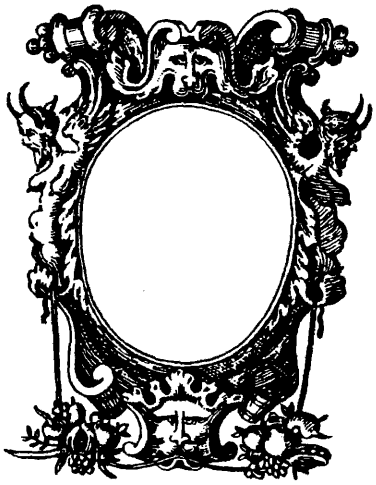
El dibujo es convencional y la cabeza de la figura izquierda está mejor dibujada que la de la derecha.

A pesar de que los tipos de imprenta utilizados son

./..

independientes del grabado, el conjunto de la portada tiene un cierto equilibrio, lo que avala el buen gusto del tipógrafo compositor de la portada.

22861



DIEGO DE ASTOR
1619

ESCUDO DEL CARDENAL DON GASPAR DE BORJA

Portada de la primera edición de las "OBRAS ESPIRITUALES" de San Juan de la Cruz. Alcalá de Henares, Vda. de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618. (Cat. DA 13)

Esta edición príncipe de las obras completas de San Juan de la Cruz, contiene la "Subida al Monte Carmelo", - "La Noche Escura del alma" y "La Llama de amor vivo" y - fué editada por Fray Diego de Jesús, prior del convento - de Toledo de los Carmelitas descalzos bajo el título - - "Obras Espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios" Por el Venerable P.F. Ivan de la Crvz, primer Descalzo de la Reforma de N. Señora del Carmen, - Coadjutor de la Bienauenturada Virgen S. Teresa de Iesus Fundadora de la misma Reforma. Con una resulta de la vida del autor, y unos discursos por el P.F. Diego de Iesus.

Fray Diego de Jesús perteneció a la orden de los carmelitas descalzos y fué, además de gran predicador, profesor célebre durante muchos años de la Universidad de Alcalá. Según se nos muestra en la portada en 1618, año de la primera edición de las Obras Completas de Juan de la Cruz, ocupaba el cargo de prior del Convento de Toledo. Escribió varias obras y murió en 1621 siendo Definidor de su - orden (6).

Respecto a los motivos que deciden a Fray Diego de - Jesús a acelerar la edición de las "Obras Espirituales" -

./..

del entonces Venerable Juan de la Cruz -ya muy pospuesta - por razones de censura Inquisitorial, como hemos comentado en otro capítulo (pág. 60)- nos lo expone, con toda - claridad, el mismo Fray Diego en su Dedicatoria al Cardenal Don Gaspar de Borja. Los motivos son dos fundamentalmente. En primer lugar, el hecho de que empezaban a difundirse de forma poco correcta manuscritos de las obras de Juan de la Cruz, con el consiguiente deterioro de su doctrina. En segundo lugar, se deseaba evitar la visión parcial que de su obra se pudiera obtener tras la lectura de alguno de sus libros únicamente.

A fin de remediar el problema, Fray Diego de la Vega encarga, a personas competentes, recoger todos los papeles originales, escribe una semblanza de su autor y facilita unos "Apuntamientos" para una mejor comprensión de - su lectura a los no familiarizados con el lenguaje místico.

En cuanto a los motivos que indujeron a Fray Diego de Jesús a la elección de protector para la edición príncipe de las obras completas de Juan de la Cruz, son los - siguientes. Por una parte, el importante cargo que ocupaba el Cardenal dentro de la Iglesia, lo que implicaba una mayor protección ante posibles dificultades con la censura y, por otra, la seguridad de que su propuesta iba a - ser bien acogida por el Cardenal "por aver años que acredita, y honra esta doctrina -se refiere a la de Juan de - la Cruz- gastando largos ratos en su lición y muchos más en su experiencia."

./..

Es evidente que este libro no se editó sin considerables precauciones en el orden de la ortodoxia doctrinal y es bien sabido que, finalmente, el interés de los carmelitas logró vencer las dificultades de la Inquisición. Va precedido de una censura firmada por el Rector y catedráticos de la Universidad de Alcalá; de cinco Aprobaciones distintas redactadas por el Dr. Luis Montesino, Decano de la Facultad de Teología de Alcalá; del Licenciado Fray José de Jesús María, General de la Orden de los Carmelitas Descalzos; del Padre Presentador Fray Tomás Daoiz, Calificador de la General Inquisición; del Dr. Fray Miguel Beltrán, Capellán del Rey, y del Padre Luis de San José, prior del convento de carmelitas descalzos de Barcelona.

El cardenal Don Gaspar de Borja nació en Villalpando diócesis de León, en 1582, y murió en Madrid en 1645. Era hijo del Duque de Gandia, Francisco de Borja, bisnieto del Santo del mismo nombre y primo de los Papas Calixto III y Alejandro VI. Estudió y se graduó en Teología en la Universidad de Alcalá de Henares; fué arcediano y canónigo de Cuenca y más tarde arcediano de Toledo.

En 1616 fué nombrado embajador de España en el Vaticano por Felipe III y elevado a la dignidad de Cardenal en 1617 (7). En 1632 fué nombrado arzobispo de Sevilla y en 1645 ocupó la sede primada de Toledo. Tuvo importantes cargos políticos, así en 1638, Borja presidió el Consejo Real y el Supremo de Aragón.

./..

Fué hombre enérgico y de carácter intransigente, lo que le granjeó dificultades con el Papa Urbano VIII y, más tarde, con el Capítulo hispalense. En el magnífico retrato del Cardenal, pintado por Velázquez, se refleja el temperamento duro de los Borjas.

La portada del libro que tratamos está concebida en función de la dedicatoria a este gran prelado y tanto su escudo como el texto referente al título, al autor, al fraile que lanzó la obra y al personaje al que se dedica está grabado por Diego de Astor, con la consiguiente unidad técnica de la portada.

El motivo heráldico ocupa algo más de la mitad de la portada y, en el centro de aquél, aparecen las armas de los Borja. Esto es, escudo partido: en la primera partición, sobre campo de oro, un buey pasante de gules, terrado de sinople. Aunque esta partición debiera llevar bordura de gules con ocho haces de oro, en el presente escudo se ha puesto una orla de cruces. Son las armas antiguas de BORJA, a las que el Papa Alejandro VI agregó la segunda partición, que es fajada de seis piezas de oro y sable, y corresponde al apellido DOMS, que era el de la abuela del Pontífice (8). Este escudo está enmarcado por un óvalo moldurado, que separa con toda nitidez el campo interior que acabamos de describir y el exterior profusamente ornamentado con diversos motivos, en los que se mezclan elementos duros y blandos, animados e inanimados de origen italiano, tales como volutas, hojas, cintas

./..

que enlazan grutescos, frutas y mascarones. Toda esta ornamentación va timbrada con el sombrero y cordones de -- Obispo, cuando debieran ser de cardenal y, por tanto, con cuatro borlas a cada lado, en lugar de tres que aparecen en el grabado. Por último, un marco que imita a la madera, encuadra el motivo heráldico limitándolo y resaltándolo.

Al pie del grabado, a ambos lados del marco, aparece la firma del autor "Diego de Astor Fecit", siendo esta - portada la única, entre las que integran este capítulo, - ejecutada por este grabador.

Desde el punto de vista de la realización técnica es, a nuestro juicio, un buen grabado, limpio y de gran belleza formal, tanto en lo referente al escudo propiamente dicho como al texto.

ESCUDO DE DON PEDRO DAVALOS Y GUEVARA

Portada del libro de Fray Luis Davila "DISCURSOS MORALES DEL SANCTISSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR". Toledo, 1603. (Cat. PA 10)

Se trata de una lámina cuya composición fue concebida en función de la dedicatoria del libro y no guarda más que una relación somera y secundaria con el contenido de la obra. Don Pedro Dávalos pertenecía a una de las familias de mayor alcurnia, siendo descendiente del tercer Condestable de Castilla, y entre sus familiares se encuentran innumerables nobles e ilustres personajes eclesiásticos.

En el grabado hay que distinguir dos partes, el tercio superior en el que aparece el texto referente al título, autor y personaje al que se dedica, y los dos tercios inferiores, ocupados por motivos heráldicos relativos principalmente al escudo de la familia Dávalos y de un modo más secundario a los escudos de cuatro familias emparentadas entre sí a través de los Dávalos. En el centro aparece el escudo de los Dávalos: De azur, un castillo donjonado, de oro; bordura componada de oro y gules. Este escudo está enmarcado por una cartela ovalada que imita a madera, con volutas y taladros y toda ella sometida a la simetría bilateral.

En nuestro grabado, apoyado en la parte superior de

./..

la cartela aparece un cáliz y sobre él una hostia, ambos dentro de un halo luminoso radiante. Es la única referencia al Santísimo Sacramento, sobre el que versa el contenido teológico del libro.

Los dos laterales del grabado están ocupados de forma simétrica por ocho manojos -cuatro a cada lado- de espigas de trigo entrecruzadas por su base. Tallos y espigas son de grandes dimensiones relativas y entre ellos aparecen cintas ondulantes y una filactería en la parte inferior con el siguiente texto: "et finiunt pariter renovantque labores". Esta empresa y las espigas de trigo hacen referencia a la genealogía de los Dávalos, puesto que se incorporaron a la heráldica familiar al vencer en combate Don Ruy López Dávalos, tercer Condestable de Castilla, a un noble inglés que los llevaba en su escudo .

Enmarcados por las espigas aparecen cuatro escudos, de menor tamaño, dos en la parte superior y dos en la inferior.

El escudo superior izquierdo es el de los Guevara y su heráldica es la siguiente: Cuartelado, 1º y 4º: en oro, tres bandas de gules, cargadas de cotizas de plata y éstas a su vez de armiños de sable, 2º y 3º: De gules cinco panelas de plata, puestas en sotuer (9).

El escudo superior derecho corresponde a los Guzmanes:

./..

De azur, dos calderas de oro, puestas en palo y gringoladas de sinople; bordura de plata cargada de ocho armiños de sinople (10).

El escudo inferior izquierdo corresponde a los Enriquez de Noroña. Mantelado en jefe. 1º de plata,el león (coronado) contornado de púrpura. 2º también de plata, el león (coronado) de púrpura. El mantel de gules, el castillo de oro (11).

Finalmente, el escudo inferior derecho corresponde a los Enríquez. Mantelado. 1º y 2º De gules, castillo de oro; mantelado de plata, el león (coronado) de gules (12).

La dedicatoria del libro a Don Pedro Dávalos tiene bastante lógica. De la Valgoma (13) ha tratado ampliamente el tema de las motivaciones de tales dedicatorias especialmente en lo que se refiere a los siglos XVI y XVII. Fray Luis Dávila hace referencia explícita a las tres más importantes en la propia obra, como hemos indicado ya. Sin duda, la razón principal radicó en el reconocimiento de las ayudas y donaciones recibidas por los conventos de San Agustín de Valladolid y Toledo de los que fué prior.

Desde el punto de vista de la realización técnica se trata, a nuestro juicio, de un buen grabado. La composición está bien equilibrada y la rigidez de las líneas rectas de los haces de espigas están contrarrestadas por las ondulaciones de las cintas y filactería.

./..

El libro de los "Discursos morales del sanctissimo - sacramento del Altar" es más bien una colección de sermones que un tratado de teología. Está dividido en dos partes y éstas a su vez comprenden un total de seis tratados. Cada uno de los tratados abarca un número variable de discursos que oscila entre 35 y 9. El contenido tiene un carácter muy pastoral y referido muy directa y concretamente al público de la ciudad de Toledo, entre el que el autor tuvo fama de gran predicador. Se encuentran constantes referencias a la Historia y sucesos locales e incluso descripciones prolijas de templos, procesiones y actos litúrgicos de la ciudad. Por citar solo un ejemplo, al final del tratado quinto se trata "de la grandeza y riqueza de la iglesia mayor de Toledo", lo que en buena medida define el carácter localista de la obra, cuya portada hemos estudiado.

ESCUDO DEL CARDENAL Fr. FRANCISCO XIMENEZ DE CISNEROS

Portada del libro "COMPENDIO DE LA VIDA Y HAZAÑAS DEL CARDENAL DON FRAY FRANCISCO XIMENEZ DE CISNEROS: Y DEL OFICIO Y MISSA MUZARABLE", de Eugenio de Robles, Toledo, 1604

(Cat. PA 11)

Este libro contiene otro grabado de Pedro Angel, el retrato del Cardenal Cisneros, del que hemos tratado en el capítulo 2 , fig. PA 2

El autor de la obra, Eugenio de Robles, era toledano y fué párroco de la iglesia de San Marcos. Escribió, siendo sacerdote secular y capellán de la capilla muzárabe, además de la obra a la que nos referimos, otra titulada "Relación y modo de rezo del Oficio Gótico Mozárabe, que en la Capilla del Corpus Christi de la Iglesia de Toledo se conserva" (14).

Eugenio de Robles dedica su obra al Cardenal Sandoval y Rojas. Las motivaciones de tal dedicatoria nos las expone el autor en la propia obra. La principal es, sin duda, que la "Capilla del Corpus Christi de los Muzárabes" necesitaba del amparo de tan importante personaje eclesiástico. El Maestro Eugenio de Robles dedicó sus dos obras conocidas al tema del Rito Mozárabe y se esforzó en mantenerlo. Como él mismo afirma en la Dedicatoria "sus capellanes con tanto trabajo y poco premio conservan aqueste instituto tan santo y antiguo anteponiendo a los tempora-

./..

les interesses, la afición al fundador, y particular devo cion al oficio".

Como sabemos, fué el Cardenal Cisneros el que fundó esta capilla muzárabe, en el lugar donde estaba otra titu lada de Corpus Christi, dotándola de capellanes que sostu vieran diariamente el culto en ella, según dicho rito, a fin de que no se extinguiera (15).

La portada que estudiamos es muy semejante a la del libro de Pedro Salazar de Mendoza sobre el Cardenal Don - Juan Tavera, del que vamos ocuparnos. A pesar de - que ambos libros no proceden de la misma imprenta, da la impresión de que se han utilizado los mismos tipos y la - misma composición. En efecto, la portada del Maestro Euge nio de Robles está dividida en tres partes. En la supe-- rior figura el título y en la inferior el nombre del au- tor y sus cargos. El centro está ocupado por el grabado - de Pedro Angel, cuyas dimensiones alcanzan casi exactamen te la mitad de toda la portada.

En este caso, el grabado guarda relación con el per- sonaje central del libro, el Cardenal Cisneros, y no con el Cardenal Sandoval y Rojas, a quien está dedicado. Apa- recen, por tanto, en el grabado, las armas de Fray Fran- cisco Ximenez de Cisneros: escudo jaquelado de oro y gu- les, de quince piezas, ocho de oro y siete de gules. -- Todo él está enmarcado por una cartela ovalada cuya orla está decorada con volutas, roleos y perforaciones.

./..

Rodeando al óvalo que divide el campo interno del externo, aparece un cordón franciscano, que hace referencia, sin duda, a la orden a la que pertenecía el Cardenal. Dos cisnes afrontados en la parte superior del motivo heráldico aluden, asimismo, al apellido Cisneros.

A ambos lados de la parte inferior de la cartela se encuentra la firma del grabador: "Petrus Angelus In." y, al pie del grabado, la inscripción: JUSTITIA ET FORTITUDINE MAGNUS, haciendo una referencia explícita a las virtudes de Cisneros que, además, están representadas a uno y otro lado del escudo. Ambas figuras alegóricas, la Justicia y la Fortaleza, están de pie y sostienen con una mano sus atributos, la espada y la columna, respectivamente, mientras con la otra mano sujetan el capelo cardenalicio, bajo el que se encuentra la cruz primada. A ambos lados penden los flóculos correspondientes a su dignidad de Cardenal.

El libro cuya portada nos ocupa está bien impreso y escrito en muy buen castellano. Está precedido de Prólogo al Lector del Licenciado Don Diego de Silva, y de una larga serie de sonetos, poemas y epigramas. Así figura un soneto de Lope de Vega dedicado al Maestro Eugenio de Robles, un soneto de José de Valdivielso dedicado al Cardenal Sandoval y Rojas, y soneto de Martín Chacón dedicado al Cardenal Cisneros.

Dentro de este gran aparato de colaboraciones figu--

./..

ran también otros dos sonetos dedicados al autor del libro, de los que son autores el Licenciado Alonso Palomino y Don Pedro Vaca de Herrera, regidor de Toledo. Figuran también un epigrama y un poema en latín de dos eclesiásticos. Del soneto de Gregorio de Angulo, dedicado al retrato del Cardenal Cisneros, nos ocupamos al estudiar dicho retrato (véase cap. 2 fig. PA 2)

El libro consta de dos partes bien diferenciadas, la primera destinada a la vida del Cardenal Cisneros y la segunda al "Oficio gótico-muzárabe", que es un documento indispensable y muy completo para el estudio de esta variedad litúrgica.

Por lo que se refiere a la vida del Cardenal tiene , como es lógico, una orientación completamente apologética y probablemente prepara su posible canonización. Dentro del espíritu de la época se da una enorme importancia a la genealogía y a la nobleza y limpieza de sangre.

En cuanto a la realización técnica se trata de un grabado completamente convencional y sin ningún mérito que merezca un comentario.

ESCUDO DEL DUQUE DE LERMA

En la Portada del libro "CASO MAYOR Y PUNTO DE CONSCIENCIA, ACERCA DE COMO SE HA DE PREDICAR, TRATAR, Y HABLAR, EN PUBLICO EN ESTOS NUESTROS TIEMPOS, DE LA PURISSIMA CONCEPCION DE LA VIRGEN MARIA NUESTRA SEÑORA, CON UN SERMON AL CABO DEL MISMO MISTERIO", de Fray Felipe de Ayala, editado en Toledo en 1616, (Cat. PA 90), figura el escudo del Duque de Lerma, al que el libro está dedicado.

Todos los elementos del grabado, a excepción del escudo han sido ya estudiados en el cap. 7 destinado a las Vírgenes, por incluir una imagen de la Inmaculada y ser ésta el tema del libro.

Fray Felipe de Ayala, cuyos cargos y títulos constan en la portada, dedicó su única obra conocida al poderoso Valido de Felipe III, el Duque de Lerma.

La figura histórica de éste es de sobra conocida, así como el enorme poder que ejerció durante un largo período que ha sido considerado como uno de los más pacíficos de la Historia Española. Cualesquiera que fueran sus defectos y errores, parece evidente que hizo lo posible para poner fin a las largas contiendas exteriores (16).

En el interior del país, el movimiento Contrarreformista estaba en pleno auge y dentro de él la promoción por parte de la Iglesia del culto a la Virgen y el esfuer

./..

zo para la proclamación del Dogma de la Inmaculada, como - respuesta al luteranismo.

De este punto nos hemos ocupado al estudiar el grabado de Pedro Angel en la obra de Fray Manuel de Reinoso -- "Prueva de la purisima concepción de la Virgen María", -- cap. 3, pág. 118, fig. PA 8.

En la dedicatoria, Felipe de Ayala incita al Duque de Lerma a tomar posición al respecto, puesto que el debate - teológico había llegado a tal exaltación, que se podían - prever disturbios públicos.

El escudo corresponde a la familia Sandoval y Rojas - (véase en este mismo cap. la pág. 250). Sobre el escudo - aparece, en este caso, la corona ducal. Es el único entre los que estudiamos en este capítulo que no tiene forma - - oval, sino rectangular, con la cabeza recta y la base - - apuntada con sus cantones, derecho e izquierdo, curvos respectivamente.

ESCUDO DEL CARDENAL DON JUAN PARDO DE TAVERA

Portada del libro "CHRONICO DE EL CARDENAL DON JUAN TAVERA", de Pedro de Salazar y Mendoza. Toledo, 1603.

(Cat. PA 12)

El historiador Pedro Salazar de Mendoza, sacerdote español, nació probablemente en Toledo hacia 1549 y murió en 1629. Estudió derecho civil y canónico y desempeñó diversos cargos eclesiásticos en Toledo, entre ellos los de canónigo penitenciario y vicario general. Escribió, entre otras obras, "El glorioso doctor San Ildefonso, arzobispo de Toledo, primado de las Españas", "Monarquía de España", de la que nos ocupamos ampliamente en otro lugar (Véase cap. 3, pág. 165) y esta biografía del Cardenal Tavera , que contiene otro grabado de Pedro Angel, el retrato del Cardenal, del que hemos tratado en el capítulo correspondiente. (Véase cap. 2, pág. 29)

El libro sobre el Cardenal Tavera está dedicado a Don Juan Pardo de Guzmán y a Dña. Guiomar Pardo de la Cerda, marqueses de Malagón y parientes próximos del personaje biografiado que, como es bien sabido, se llamaba realmente Juan Pardo de Tavera.

Los marqueses de Malagón estaban implicados en el sostenimiento del Hospital fundado por su ilustre pariente y, en consecuencia, el motivo de la dedicatoria es perfecta--

./..

mente lógico, puesto que Salazar y Mendoza desempeñaba el cargo, en el momento de imprimirse el libro, de administrador del Hospital.

Se trata de la primera obra escrita por Salazar de Mendoza y el interés de ponerse bajo la protección de los Marqueses queda reflejado de un modo transparente en la dedicatoria: "A quien, sino a Vs. ss se puede, y deve ofrecer el Chronico de el Cardenal mi señor, mayormente siendo las primicias de mis estudios? Con esto hago por ellos, y por mi, todo lo que conviene a la honra y defensa suya, y mia, pues demas de reconocer mis grandes obligaciones, obligo a Vs. ss. a que se encarguen de lo uno y de lo otro".

El grabado de Pedro Angel se encuentra en la parte central de la portada y ocupa más de la mitad de la misma.

Representa las armas del Cardenal Tavera. La heráldica del escudo es la siguiente: de oro, tres fajas de gules, partido de oro, el águila de sable picada y membrada de gules. La bordura, con siete órdenes de veros, es ajena al apellido Pardo de Tavera.

Dos figuras femeninas sedentes, que hacen alusión a las virtudes más en consonancia con la personalidad del Cardenal, la Prudencia y la Templanza, sostienen el capelo cardenalicio, bajo el que se encuentra la cruz primada, y los flóculos cardenalicios.

./..

Las figuras alegóricas portan, lógicamente, sus atributos respectivos, es decir, la serpiente y la jarra de agua.

En la parte inferior del grabado figura la inscripción siguiente: PRUDENCIA ET TEMPERANTIA EXIMIUS", así como la firma del grabador "Petrus Angelus F."

El libro de Salazar y Mendoza representa un tipo de biografía que viene a ser algo así como la versión oficial que se desea fijar en la Historia de un personaje clave en la política de los primeros Austrias.

En el libro se pueden distinguir tres partes. Los capítulos iniciales están dedicados a los orígenes familiares, apellidos, ciudades y villas que tuvieron relación con las raíces familiares del Cardenal.

Los capítulos centrales describen la vida pública del Cardenal que, como es bien sabido, ocupó los más elevados cargos, tanto en el gobierno del estado como en el gobierno de la iglesia. Fué rector de la Universidad de Salamanca, Gobernador Regente, Cardenal, Presidente de Castilla, Arzobispo de Toledo, Inquisidor General.

Los capítulos finales se refieren a la fundación del Hospital General en Toledo, con una descripción del mismo y su funcionamiento, que ciertamente resulta de inte--

./..

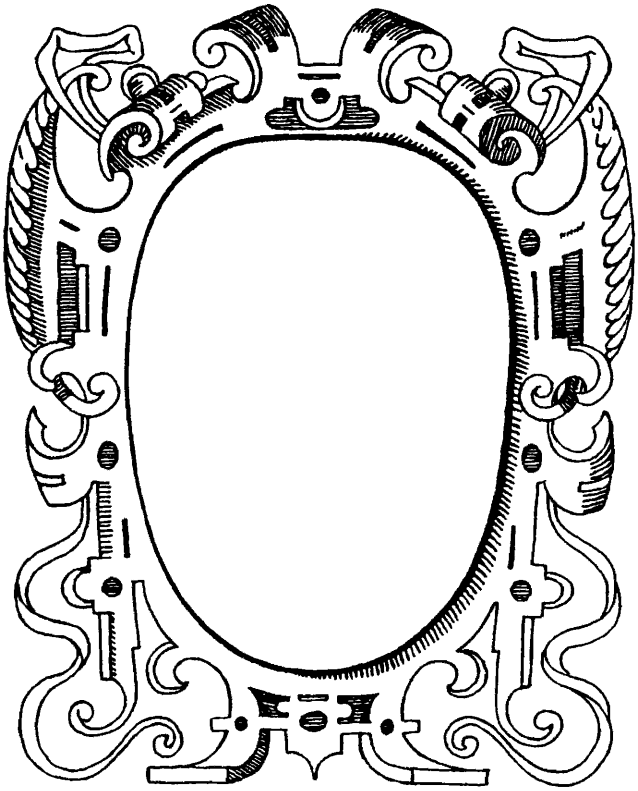
rés para conocer la medicina hospitalaria de la época, y la muerte, enterramiento y exequias del Cardenal.

Es evidente que el libro de Salazar de Mendoza proporciona valiosos datos sobre el tipo de relaciones mutuas entre la realeza, la nobleza y la jerarquía eclesiástica y, por tanto, sobre la vida política y social de la primera mitad del s. XVI.

En lo que respecta a la realización técnica se trata de un grabado para el que Pedro Angel ha seguido una pauta muy convencional. El dibujo es poco limpio y el trabajo de buril es torpe.

La cartela, cuya orla se limita a una pequeña moldura, ofrece un resultado más geométrico y limpio que las de los escudos que estudiamos a continuación.

247 bis



PEDRO ANGEL
1603

ESCUDO DE DIEGO DE PASTRANA Y SOTOMAYOR en la Portada del libro, "LIBRO DEL CAMINO DE LA CIUDAD DE DIOS, DIVIDIDO EN DOS PARTES, DE MUCHO PROVECHO Y NECESIDAD, PARA TODO GENERO DE PERSONAS", de Fray Diego de Pastrana y Sotomayor, Toledo, Thomas de Guzmán, 1603. (Cat. PA 13).

Esta portada está ilustrada con un grabado xilográfico de Pedro Angel, de características especiales y cuya relación con el libro parece ser exclusivamente de las referencias heráldicas a los apellidos del autor, aun cuando con un cierto margen de inseguridad.

En el grabado se distinguen un espacio central ovoidal, enmarcado por una gran cartela que imita a la madera y adornada por unas cintas.

En el espacio interior aparecen dos escudos a derecha e izquierda, unidos por una filactería cuyo texto es el siguiente: TACENDO ET TOLERANDO. En la parte inferior aparece un óvalo en forma de corazón que enmarca la siguiente inscripción: SUSTINUI MAGNANIMITER. De la parte superior arranca un brazo semiflexionado que sostiene una gran pluma. Rodeando al citado óvalo se encuentran dos cabezas de perfil, afrontadas y con las lenguas fuera, unidas por una filactería cuyo texto es el siguiente: EXACUERUNT UT GLADIUM.

Por lo que se refiere a los escudos, el que está si--

./..

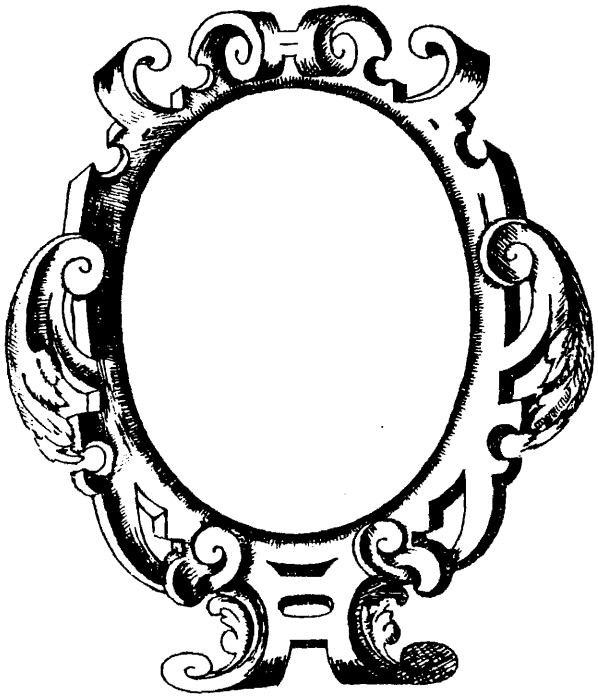
tuado a la izquierda pudiera corresponder al apellido Pastrana, aunque no podemos afirmarlo con seguridad, porque este apellido tiene diversas armerías y, además, porque son muy numerosos los escudos que traen panelas y en el caso del grabado no existen esmaltes.

El que está situado a la derecha, aunque deficientemente diseñado, permite, sin embargo, asegurar que corresponde al apellido Sotomayor, también ostentado por Fray Diego. Su escudo es el siguiente: de plata, tres fajas, con dos órdenes de jaqueles y gules, separados cada uno por una línea horizontal de sable.

Dada la naturaleza del grabado es imposible señalar con exactitud que haya una correspondencia unívoca entre los apellidos y los escudos y sobre todo, en el caso del escudo que adscribimos al apellido Pastrana existe una considerable ambigüedad.

Por lo que se refiere al libro se trata de una obra destinada al uso de los predicadores y para ellos tiene, entre otros, dos índices especiales para su utilización adecuada a lo largo del año. A nuestro juicio, el contenido es muy convencional, tratando fundamentalmente de camino ancho del vicio y del estrecho de la virtud que conducen al cielo y al infierno, respectivamente. Se trata de un libro cuyo lenguaje y formato corresponden a una época anterior a la de su publicación, es decir, es un libro anticuado.

219 bis



PEDRO ANGEL
1615

ESCUDO DEL CARDENAL DON BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS en el Grabado que ilustra el libro "DE APPELLATIONE A VICARIO - AD EPISCOPUM" del que es autor Juan de Narbona, catedrático de Derecho Canónico y Jefe de Curia de la Catedral de Toledo, impreso en 1615. (Cat. PA 14).

Este libro, además de este grabado, contiene otra - ilustración también grabada por Pedro Angel, con el retrato de Juan de Narbona, y del que nos ocupamos anteriormente (véase cap. II, fig. PA 3).

Este clérigo nacido en 1591, llegó a ser vicario del Arzobispo de Toledo y se trasladó posteriormente a Madrid, como abad mayor de los Santos Justo y Pastor.

Dedicó su texto al Cardenal Sandoval y Rojas del que nos hemos ocupado al hablar de los grabados que ilustran los libros "Index librorum prohibitorum et espurgatorum", Cap. III, pág. 113 y "Constituciones Synodales del arcobispado de Toledo", en este mismo capítulo.

El grabado es una adaptación, con ligeras modificaciones, del que ilustra la portada del "Compendio de la - Vida y Hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros y del Oficio y Missa Muzarabe", que hemos estudiado anteriormente, pág. 238, fig. PA 11.

Las modificaciones son las siguientes. En la figura

./..

alegórica que representa en la biografía de Cisneros a la Fortaleza se ha sustituído simplemente el atributo de la columna por una cruz, que la convierte en la alegoría de la Religión. Como es lógico, el escudo ajedrezado de Cisneros ha sido sustituído por el correspondiente al del Cardenal Sandoval y Rojas, comentado en este mismo capítulo pág.

En el libro de Narbona, la leyenda de la parte inferior del grabado dice: JUSTITIA ET RELIGIONE MAGNUS, en tanto que en la biografía de Cisneros se lee JUSTITIA ET FORTITUDINE MAGNUS. Como última diferencia hay que hacer notar que el grabado que estudiamos está situado en la parte superior del folio y no en la parte central de la portada.

El libro de Narbona va acompañado de un poema latino y de un Prólogo, ambos extraordinariamente elogiosos y amistosos de Don Tomás Tamayo de Vargas, literato y magnífico historiador de la época.

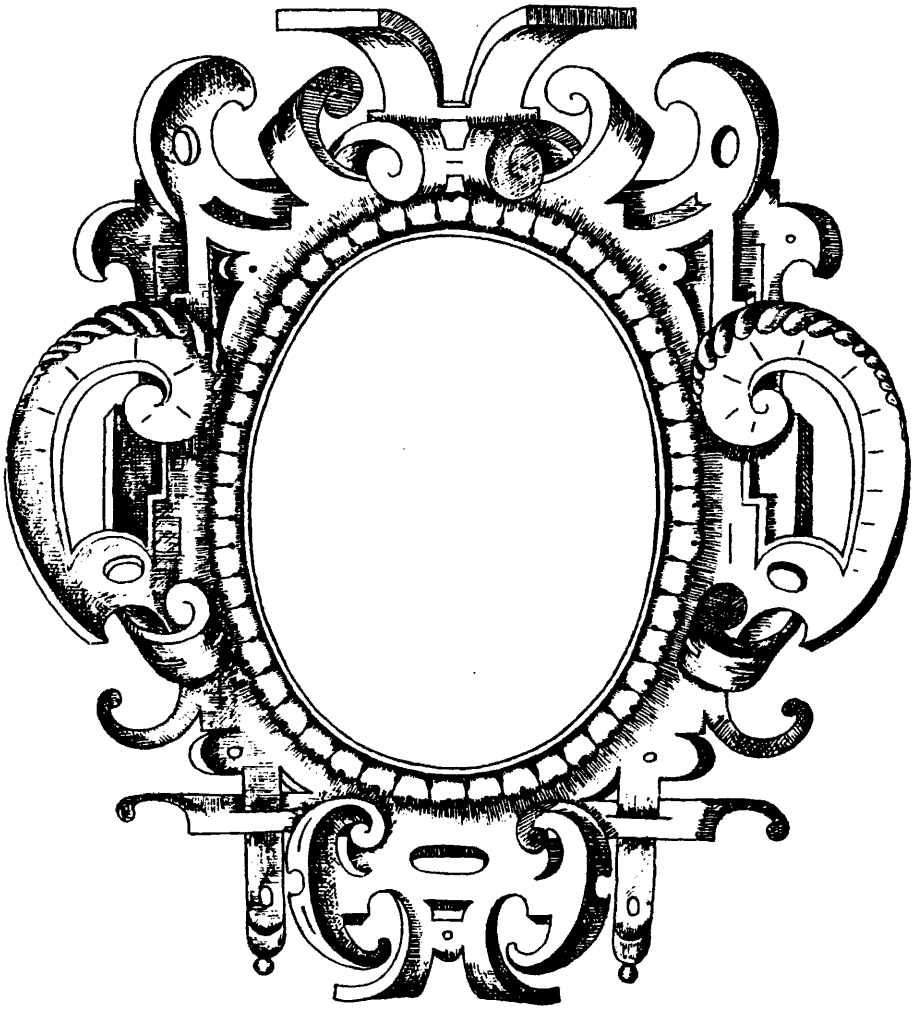
En cuanto al libro, se trata de una obra de naturaleza jurídica, escrita en latín y que, como su título indica, se ocupa fundamentalmente de las diversas jurisdicciones eclesiásticas, sobre cuyo valor no podemos emitir ningún juicio.

Todo lo que afirmamos respecto a la realización técnica del grabado,en el caso de la biografía de Cisneros pue-

./..

de aplicarse a esta copia, con la salvedad de que la plancha muestra síntomas de deterioro debido, probablemente, al tiempo transcurrido y su utilización entre 1604 y 1615.

252 Gs



PEDRO ANGEL
1601

ESCUDO DEL CARDENAL ROJAS Y SANDOVAL en la,
Portada del libro "CONSTITUCIONES SYNODALES DEL ARZOBISPADO DE TOLEDO, HECHAS, COPILADAS Y ORDENADAS POR EL CARDENAL BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS (Véase Cat. PA 15).

Se trata de una portada en la que el grabado de Pedro Angel ocupa los dos tercios inferiores en tanto que el tercio superior está ocupado por el texto correspondiente al título del libro y a los cargos y títulos del Cardenal Sandoval.

El grabado con el escudo del cardenal está plenamente justificado, puesto que las Constituciones Synodales fueron hechas, copiladas y ordenadas por él mismo durante su período siendo arzobispo de Toledo.

Don Bernardo de Sandoval y Rojas, era tío del Duque de Lerma, valido de Felipe III y al parecer por influencia de éste (17) ocupó los más altos cargos y jerarquías eclesiásticas y civiles que figuran en la misma portada.

Consta que fué un Inquisidor de extraordinario rigor y también un hombre cultivado y de buena formación clasica. El prólogo de las propias Constituciones abunda en citas de autores griegos y latinos aparte, claro está, de las correspondientes a los textos sagrados y padres de la Iglesia y es una pieza literaria de mérito.

./..

El grabado consiste en el escudo del Cardenal Sandoval y Rojas. En el centro aparece el escudo partido en dos campos. En la primera, en campo de oro, una banda de sable que es Sandoval. En la segunda, en campo de oro, cinco estrellas de azur, puestas en sotuer que es Rojas (18). Estas armas están enmarcadas por una cartela que imita a la madera, con volutas y taladros, toda ella sometida a la simetría bilateral. Como es bien sabido, la cartela es un motivo ornamental, cuyo uso se inició en el Renacimiento y fué muy frecuente en la decoración del libro. Constituyeron un elemento decorativo fundamental de manera que, a veces, el escudo cambia de forma para adaptarse a la cartela (19). Lleva capelo cardenalicio, cruz primada y los flóculos correspondientes a su dignidad eclesiástica.

Las Constituciones Synodales de Sandoval y Rojas se redactaron sobre la base de las promulgadas por sus antecesores en la sede arzobispal de Toledo, entre ellos, el Cardenal Cisneros y el Cardenal Tavera. Constan de cinco libros que se ocupan de todos los aspectos del gobierno de la diócesis y de la administración de los sacramentos y especialmente de la vida de los clérigos.

El estilo es muy preciso como corresponde a un texto de naturaleza jurídica.

Este grabado, dentro de su carácter puramente orna--

./..

mental destaca por su cuidadosa ejecución. A pesar de su carácter plano, tiene algunas insinuaciones de volumen bien logradas, que valoran la estampa.

Aunque el texto que acompaña al escudo es tipográfico, el conjunto de la portada es estético y la composición de las letras está muy conseguida.

BIBLIOGRAFIA PORTADAS HERALDICAS

(1) Nicolás Antonio, op. cit., I, p. 236.

(2) D. de la Vega, Empleo y Exercicio sancto sobre los evangelios de las Dominicas de todo el año, I, Toledo, Thomás de Guzmán, 1604, fol. 6.

(3) A. G. Garrafa, Enciclopedia Heráldica y Genelógica, 86, p. - 219.

(4) J. Asensio y Torres, Manual de heráldica y blasón, p. 87. (s.a)

(5) B. de Molina, Breve tratado de las virtudes de don Juan García Alvarez de Toledo, Monroy y Ayala, Quinto Conde de Oropesa y - Deleytosa. Madrid. Vda. de Cosme Delgado, 1621.

(6) Nicolás Antonio, op. cit., I, p. 225.

(7) A. Baudrillart, Dictionnaire d'Histoire et Geographie eccle-- siastiques, IX, París, 1937, p. 1259.

(8) F. Piferrer, Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España, - III, Madrid, 1860, p. 103.

(9) F. Fernández de Betencourt, Historia genealógica y Heráldica - de la Monarquía Española, IV, Madrid, 1902, págs. 3, 37, 79.

./..

(10) J. Atienza, Nobiliario Español, Madrid, 1954, p. 333, 425, - 430 y 354.

(11) A. García Garrafa, op. cit., III, p. 36; XLI, p. 255, XLIII, p. 250 y XXXI, p. 80.

(12) F. Piferrer, op. cit., V, p. 212; I, p. 22.

(13) D. de la Válgoma, Mecenas de libros, su heráldica y nobleza. Burgos, 1966.

(14) Nicolás Antonio, op. cit., I, p. 362.

(15) S.R. Parro, Compendio de Toledo en la mano o descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos y cosas notables. Toledo, 1858, p. 41.

(16) J. Lynch, España bajo los Austrias, II, Madrid, 1972, p. 25.

(17) Ibidem.

(18) A. López de Haro, Nobiliario Genealógico de los Reyes y Títulos de España, I, Madrid, 1622, p. 156.

(19) J. Atienza, op. cit., p. 684 y 661. F . Fernández de Bethencourt, op. cit., II, p. 454.

5. FLOS SANCTORUM DE ALONSO DE VILLEGAS

F L O S S A N C T O R U M

NOTA PRELIMINAR

El estudio de la serie de grabados que ilustran el - Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, requiere unas consideraciones previas relativas a cuatro puntos importantes que es necesario tener presentes dadas las peculiaridades de esta obra. El libro consta de tres partes de las que - se hicieron diversas ediciones en distintas imprentas, en distintas fechas y diferentes localidades. De estas ediciones unas tienen ilustraciones y otras carecen de ellas.

Por otra parte, los grabados se repiten de manera nada sistemática en las distintas partes y capítulos de la obra, apareciendo lógicamente el mismo grabado un número, en determinados casos muy elevado, de veces. Los grabados de carácter más ambiguo e indefinido son, naturalmente, - los que más se repiten.

Por si esto fuera poco, hay grabados firmados y grabados anónimos, y dentro de los primeros aparecen distintos monogramas. En consecuencia, los cuatro puntos que deseamos aclarar antes del estudio individualizado de las - ilustraciones xilográficas, se refieren a los siguientes aspectos: Ejemplares consultados; ordenación del material gráfico; atribución de la ejecución o autoría de los grabados y, finalmente, identificación de las firmas o monogramas.

./..

Por lo que respecta a los ejemplares que hemos seleccionado para nuestro trabajo, realizamos una información previa sobre los ejemplares existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, guiándonos por el "Diccionario del librero hispano-americano", de Palau (XXVII, nº 92887-91). Para la "primera parte" hemos trabajado sobre las ediciones de la imprenta madrileña de Pedro Madrigal de 1588, y la toledana de 1591 de Juan Rodríguez. Para la "segunda parte" hemos utilizado tres ediciones toledanas, la de Juan Rodríguez de 1589, la de Juan y Pedro Rodríguez de esta misma fecha y la de Juan Jaure de 1594. Para la "tercera parte" nos hemos servido de la edición de la imprenta de Juan y Pedro Rodríguez de 1589. La paginación de las ilustraciones es coincidente en estas ediciones, salvo el error de foliación detectado en la "segunda parte" de Juan y Pedro Rodríguez de 1589.

La ordenación de la serie de grabados que nos ha parecido más conveniente, a la vista de las repeticiones que aparecen incluso en las tres partes del Flos Sanctorum, ha sido la siguiente: En primer lugar, hemos agrupado los grabados relativos al Antiguo Testamento, ordenados conforme a la sucesión de las escenas bíblicas conforme a la estructuración moderna de los libros del Antiguo Testamento (vg. Nacar Colunga). En segundo lugar, hemos agrupado las ilustraciones referentes al Nuevo Testamento, suvdivididas en dos series dispuestas ambas por orden cronológico: la relativa a imágenes de la Vida de Cristo y la relativa a la Vida de la Virgen María. En tercer lugar,

./..

figuran las ilustraciones correspondientes a las Vidas de Santos, ordenadas en este caso por orden alfabético.

En cuanto al problema de la firma de los grabados un recuento de la serie ilustrativa, ordenada de la forma antes dicha, pone de manifiesto los resultados siguientes: 33 grabados llevan la firma P.A.; 10 grabados aparecen - firmados con las iniciales A/P.A.; 2 aparecen con el mono grama A; otras 2 ilustraciones llevan el monograma H.A. y, finalmente, existen 26 grabados anónimos. Esta clasificación de los grabados, de acuerdo con la firma, ya ha sido utilizada por Pérez Pastor (La Imprenta en Toledo, p. 159) y por Ramírez de Arellano (Estudio de la orfebrería toledana, p. 206-208).

Hemos realizado un intento de atribuir a las distintas firmas la autoría de los grabados anónimos, aun cuando ciertamente con un éxito limitado. Nos parece que es - posible atribuir al grabador que firma con el monograma - H.A., con bastante certeza, los grabados que figuran en - nuestro catálogo con las numeraciones PA 43; PA 44, PA 46 y PA 56. Nos apoyamos para ello en que estos cuatro graba dos y los que llevan el monograma H.A. poseen en común - unas características que los diferencian claramente del - resto de la serie ilustrativa del Flos Sanctorum. Son más oscuros, tienen una gran profusión de líneas y se evitan en ellos sistemáticamente los blancos. Se observa, asimis mo, un deseo de traducción de los valores tonales de la - pintura y acusan una influencia veneciana.

./..

El cuarto y último punto que hemos enunciado, se refería a la identidad de los grabadores que corresponden a los distintos monogramas. En un intento de resolver el tema, nos ha parecido hacer una investigación sobre libros ilustrados de tema religioso de la misma época en búsqueda de anagramas que se correspondan con los nuestros. En esta línea, hemos encontrado varios grabados que llevan como monograma la misma A romana de reducidas dimensiones en el libro "Flos Sanctorum" de Fray Martín de Lilio, editado en Sevilla en 1569, en la imprenta de Juan Gutiérrez. En esta misma obra aparecen grabados del mismo estilo firmados con una S y uno con el monograma ADC. A pesar de haber consultado los diccionarios más usuales (vg. RIS-PAQUOT, Dictionnaire encyclopédique des Marques et monogrammes), no hemos podido averiguar la identidad de los artesanos a quien corresponden los monogramas A, S y ADC, aun cuando éste último ha de corresponder, por razones [illegible], a un apellido de origen nórdico.

En todo caso, es interesante señalar que uno de los grabados firmados con una S en la obra de Fray Martín de Lilio, el que representa la coronación de la Virgen, es sin duda el modelo del que aparece en nuestro Flos Sanctorum de Villegas, lo que nos indica que incluso los grabados fechados y firmados están inspirados en otros muy anteriores. Ambos figuran en nuestro catálogo con el fin de que las semejanzas puedan ser fácilmente controladas (PA 61/PA 61a).

./..

El monograma H.A. aparece en cuatro grabados que ilustran el libro "Historia de la muerte y glorioso martirio - del Sancto Inocente, que llaman de la Guardia, natural de la ciudad de Toledo" por el Padre Fray Rodrigo de Yepes , editado en Madrid en 1583. Sus características les hacen muy semejantes a los correspondientes del "Flos Sanctorum" de Villegas, pero no hemos logrado aclarar la identidad - del grabador.

5. ANTIGUO TESTAMENTO

ADAN Y EVA (Cat. PA 16)

El tomo de "Vidas de los santos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo" se inicia con la historia de Adán y Eva, que se ilustra con un grabado que representa la caída de nuestros primeros padres (Fig. ibid). La escena ha sido desarrollada según la iconografía tradicional (1).

Eva, desnuda y de pie, ofrece con su mano derecha a Adán un fruto prohibido, mientras sostiene otro con la izquierda. Adán, sentado en tierra, la recibe confiadamente. La escena es contemplada por la serpiente -un monstruo híbrido con cabeza, brazos y tórax de mujer- que se encuentra enroscada al tronco del árbol del Bien y del Mal, situado en medio de los protagonistas. La figura de Eva, esbelta y con abundante cabellera flotante, nos recuerda a la de una diosa renacentista y Adán está representado como un joven vigoroso. Ambos desnudos acusan un buen modelo aunque el resultado de la copia sea bastante torpe.

Respecto al árbol, con el tronco retorcido y abundante follaje, responde al mismo tipo formal de los que aparecen a lo largo de la obra de Pedro Angel, sólo que en este caso, por su protagonismo, adquiere mayores dimensiones.

./..

La representación del Mal en forma de serpiente - con cabeza y cuerpo de mujer tiene precedentes importantes, tales como la obra atribuída a un Maestro de Ancona que se encuentra en el Museo de Cleveland y el fresco de Miguel - Angel en la Capilla Sixtina sobre el mismo tema.

En general, este grabado es interesante debido a - que el ritmo dinámico del paisaje lo domina todo y a que - las figuras centrales, por esto mismo, se encuentran inmersas dentro del mismo así como los animales que aparecen entre árboles y colinas dando lugar a un conjunto bastante - armónico.

MUERTE DE ABEL (Cat. PA 17)

Este tema bíblico, por su carácter de símbolo de la agresividad intraespecífica del hombre, ha sido permanentemente representado en el arte, desde el románico hasta nuestros días.

En el grabado que nos ocupa (Fig. ib.), la escena refleja el momento culminante de la agresión y sus elementos iconográficos se ajustan a la información contenida en el Génesis, combinada con elementos tradicionales. Por ello, la muerte de Abel tiene lugar en el campo: "Dijo después Caín a su hermano Abel: Salgamos fuera. Y estando los dos en el campo Caín acometió a su hermano Abel y le mató" (Gén. 4.8).

Pedro Angel desarrolla una escena central que recoge el momento en que Caín derriba a Abel con su brazo izquierdo, mientras que con el derecho blande la quijada de asno dispuesto a asestar un golpe mortal. La diferencia de edad entre los hermanos aparece señalada por la barba de Caín, en tanto que Abel es un joven imberbe. El ambiente agreste se intenta lograr mediante elementos vegetales, cuya disposición favorece el desarrollo de la perspectiva. Plantas de escaso porte aparecen en un primer plano y dos bosquecillos laterales, en un plano medio, enmarcan un horizonte lejano. Este horizonte es muy alto en este grabado, lo que intensifica el efecto de yuxtaposición de planos.

./..

En toda la composición hay un predominio de paralelismo, tales como los que forman los cuerpos y los brazos de los antagonistas. El manto flotante de Caín, con sus grandes pliegues planos intenta, por otra parte, imprimir cierto dinamismo al conjunto.

Este grabado aparece repetido en diversos capítulos del "Flos Sanctorum" (Cat. PA 17). Su inclusión en el capítulo 8 de la "Vida de la Virgen" titulado "Cómo el evangelista Sant Iuan truxo nueva a la Madre de Dios de la prisión de su Hijo" se justifica fácilmente si consideramos que en la exégesis clásica la muerte de Abel prefigura la de Cristo y la acción de Caín a la traición de Judas. "Abel ligno occiditur, Christo ligno crucis affligitur" (Honorio de Autun). (2).

N O E (Cat. PA 18)

La figura de Noé ocupa un espacio importante en las Sagradas Escrituras. Su historia se describe en tres capítulos del Génesis y de él se hace mención en los libros de Isaias, Ezequiel, la Sabiduría y el Eclesiástico. También aparecen referencias a este personaje en los Apócrifos del Antiguo Testamento, en el libro de Enoc y los Jubileos (3) (Danielou, J.). En el Nuevo Testamento el sentido escatológico del Arca de Noé aparece en palabras del mismo Cristo: "..." (Mat. 24.37-39).

En tanto que el drama de Caín y Abel representa un aspecto más estríctamente "humano" de un problema básico de las relaciones interpersonales, la figura de Noé introduce un elemento de carácter específicamente "religioso" en el sentido de la elección por Dios de un hombre, a través del cual actúa sobre el destino de la humanidad.

A este contenido religioso de la figura de Noé se suma, por otra parte, el simbolismo del Arca -prefiguración clarísima de la Iglesia- donde encuentran la salvación los elegidos. En el arte de la Edad Media el Arca simboliza a Cristo y a la Iglesia resistiendo las tempestades y conduciendo a buen puerto a los fieles.

En el Flos Sanctorum la vida de Noé Patriarca ocupa

./..

cuatro capítulos, uno de los cuales lleva por título "Cómo el arca de Noé fué figura de la Iglesia, la una combatida - de las aguas del Diluvio, la otra de herejes".

La iconografía de Noé y el diluvio se presta a una gran belleza de imágenes y ha sido utilizada muy frecuentemente a lo largo de la Historia del Arte. Incluye dos ciclos de representaciones con una serie de escenas en cada - uno de ellos.

En el caso del grabado que nos ocupa (Fig.PA 18) se recogen de modo sinóptico dos momentos del primer ciclo, es decir, el anuncio del Diluvio y la entrada de los animales en el arca. En efecto, a la izquierda aparece Yahvé entre - nubes con tiara y manto flotante dirigiéndose a Noé que rodilla en tierra y los brazos levantados le responde enfervorizadamente. Al mismo tiempo, en el resto del grabado se desarrolla la escena de la entrada de los animales en el arca. Este arca-casa se sustenta sobre una barca abombada que le mantendrá incólume durante cuarenta días y cuarenta noches. Por la escalinata van ascendiendo o se disponen a ascender diversas parejas de animales de las más variadas especies: pavos, ciervos, perros, elefantes, etc.

La composición de estas dos escenas simultáneas ha sido repetida anteriormente por distintos grabadores, con - variaciones mínimas entre ellas.

./..

Tal es el caso del grabado de Etienne Delaune - - (Fig. PA 18b) (4) y las grabadas por Pierre van der - Borcht para ilustrar "Imagines et figurae Bibliorum" que - se imprimió en Amberes en 1581. Son los grabados denominados l'Entree et la sortie de l'Arche los que, según nuestra opinión, más inspiran a Pedro Angel para la realiza - - ción de su grabado (Fig. PA 18a) (5).

LOT Y SUS HIJAS (Cat. PA 19)

Alonso de Villegas dedica tres capítulos a la vida de Lot, que está ilustrada con un grabado que no se vuelve a repetir a lo largo del Flos Sanctorum. En él se nos presentan, de manera sinóptica, los dos episodios más importantes de su vida: el incendio de Sodoma y Gomorra y su embriaguez. Como es bien conocido según el relato bíblico, Lot, sobrino de Abraham, se asienta con su familia y ganado en Sodoma, ciudad emplazada en la hoya del Jordán. La corrupción de la misma provoca la ira de Yahvé que decide arrasarla, pero antes de llevar a cabo su destrucción, envía a dos ángeles con la misión de salvar a Lot, único justo que habitaba en ella. En efecto, una vez conducido fuera de la ciudad los ángeles dijeron a Lot: "Sálvate. No mires atrás y no te detengas en parte alguna del valle; huye al monte, si no quieres perecer" (Gén. 19.17).

Lot y sus hijas obedecieron, pero su mujer volvió la vista atrás y se convirtió en una estatua de sal. Lot se refugió en el monte y habitó en una caverna con sus dos hijas, que ante la imposibilidad de contraer matrimonio y así tener descendencia decidieron tenerla de su padre. Para lograrlo lo embriagaron. Del doble incesto nacieron dos varones Moab y Ben Aman, que serán cabeza de dos tribus, la de los moabitas y benamitas, respectivamente.

Volvamos ahora a la descripción del grabado. En él

./..

vemos representados los diversos episodios de forma teatral, como es frecuente en el estilo manierista. En efecto, al - fondo y ocupando la mitad derecha se representa el colosal incendio de la ciudad, cuyas llamas y humaredas ondulantes nos introducen en un mundo fantástico; en un segundo plano, también a la derecha, se percibe la mujer de Lot convertida en estatua de sal y por último, en primer término y ocupando la mitad izquierda, se desarrolla el episodio de la - embriaguez de Lot. Ante una gran cueva se encuentran los - tres personajes, Lot y sus hijas. La decoración vegetal de árboles y arbustos rocosos con ramas colgantes y especialmente el tronco retorcido que parece arrastrarse por el suelo responde al deseo de representar una naturaleza fantástica tan frecuente en el estilo manierista. La esbeltez de - las figuras humanas y sus actitudes inestables corresponden también a este estilo. En nuestro criterio, Pedro Angel se ha inspirado para la realización de este grabado en composiciones muy parecidas. Véase el grabado de Etienne Delaune - de 1561 (Fig.PA 19a) (6) y el de Frans Menton (Fig.PA19b) (7). La semejanza de estos grabados con el que nos ocupa es ciertamente asombrosa. Pedro Angel se ha limitado a invertir la imagen y a traducir la composición a la técnica - xilográfica.

A B R A H A M (Cat. PA 20)

Para ilustrar la vida del Patriarca Abraham se ha utilizado un grabado con la escena del sacrificio de Isaac. Este grabado se repite en el Flos Sanctorum para ilustrar la historia del propio Isaac y también al tratar de la vida de Jepté, sin duda por el paralelismo entre el sacrificio de su hija, condenada a morir virgen y el sacrificio de Isaac.

Es bien conocida la importancia iconográfica de la historia de Abraham que se desarrolla en 17 diferentes escenas (8) contándose entre las más popularizadas el sacrificio de Isaac que es el tema de nuestro grabado como ya hemos indicado y que responde fielmente a la iconografía tradicional. En efecto, el drama se desarrolla en primer término: Isaac arrodillado sobre un ara rústica de troncos y ramas, se recoge sobre sí mismo dispuesto a ser sacrificado por su padre que, con la espada todavía en alto, levanta la cabeza ante la súbita interrupción a que le obliga el ángel de Yahvé al tiempo que escucha las siguientes palabras: "Abraham, Abraham". Y éste contestó: "Heme aquí" "No extiendas tu brazo sobre el niño -le dijo- y no le hagas nada, porque ahora he visto que en verdad temes a Dios, pues por mí no has perdonado a tu hijo, a tu unigénito" (Gén. 22, 11-12).

A ambos lados de la escena principal aparecen algunos elementos complementarios. A la izquierda el carnero -

./..

"enredado" en un tronco achaparrado y de escaso ramaje y a la derecha una copa incensario de la que asciende una espesa columna de humo.

Siguiendo las características comunes en esta serie de grabados, Pedro Angel introduce algunos elementos casi constantes en todos ellos. Dentro de un paisaje ondulante aparecen el árbol solitario, el pequeño bosquecillo y, a lo lejos, las construcciones convencionales de una ciudad que sin duda en este grabado deben de corresponder a la ciudad de Berseba en la que, según el relato bíblico, Abraham moró mucho tiempo.

En este grabado, la línea serpentinata típicamente manierista no se limita sólo a la figura de Abraham, sino también en la forma ondulada de la humareda que forma, con la figura del patriarca, un acentuado paralelismo.

JOSE Y LA MUJER DE PUTIFAR (Cat. PA 21)

La historia de José ocupa en el Génesis un espacio muy amplio, puesto que comprende desde el capítulo XXXVII - hasta el L y último, ambos inclusive. El afincamiento del - pueblo elegido en tierras de Egipto, que condiciona toda su historia posterior, gira en torno a la figura de este Pa-- triarca.

Por otra parte, a partir del siglo V, la iconogra-- fía cristiana desarrolla un amplio ciclo considerando la figura de José como prefiguración de la de Cristo, con lo que adquiere en el arte religioso considerable importancia. Esta iconografía se divide en tres ciclos (9) perteneciendo el grabado que nos ocupa al segundo de ellos.

La escena de José y la mujer de Putifar o la Castidad de José, como también se denomina, tiene su base bíblica en los versículos 11 y 12 del Cap. XXXIX del Génesis.

En nuestra lámina se representa el interior de un - sobrio pero lujoso dormitorio con un ventanal al fondo cuya parte superior está cubierta de celosías. A la derecha y sobre una mesa baja aparece un jarrón y a la izquierda un retrete?. Dominando la estancia se encuentra un lecho bajo, - cubierto por un amplio dosel de cúpula hemisférica de am-- plio y lujoso cortinaje, en el que se sienta la mujer semidesnuda que intenta retener por el manto a un joven, vesti-

./..

do con túnica corta, en actitud de huída.

El tratamiento del tema tal vez se encuentre en el "Adonis que huye de Marte", de Julio Romano, que se encuentra en la Sala de Psique, en el palacio de Te de Mantua. Parece que fué el mismo Julio Romano el que intervino en las "historias del Génesis" pintadas en las galerías del Vaticano, como colaborador de Rafael. Una de las historias que se representan es la de "José y la mujer de Putifar", de la que Marco Antonio Raimondi hizo un magnífico grabado a través del cual se difundió este tipo de composición. Es decir, la mujer se incorpora en el lecho e intenta retener a José asiéndole por el manto. En el grabado de Pedro Angel tanto la ambientación como los tipos son distintos, pero el espíritu y la actitud de los personajes son los mismos. Pensamos que el modelo más o menos preciso que utilizó Pedro Angel pudiera encontrarse en algún grabado flamenco de la época (10) y (11). (PA 21b)

Como ejemplo de las interrelaciones entre el grabado y la pintura podemos señalar el óleo del pintor cordobés Antonio del Castillo, sobre el mismo tema, dentro de la importante serie de la "Historia de José" que se encuentra en el Museo del Prado.

MOISES ANTE LA ZARZA ARDIENTE (Cat. PA 22)

La vida de Moisés, profeta, desarrollada en seis capítulos en el Flos Sanctorum de Villegas, viene precedida de un grabado con el monograma de Pedro Angel que se repite sin justificación alguna en la vida de la Virgen.

Moisés es uno de los personajes fundamentales del Antiguo Testamento que simboliza el éxodo de Egipto. El arte ha creado para él unos ciclos iconográficos extensos y llenos de interés, reuniendo en total nada menos que treinta escenas (12) entre las cuales es fundamental la que nos ocupa y que corresponde al relato bíblico: visión de la zarza que ardía sin consumirse, en el momento de la vocación de Moisés. (Ex. 3, 1-9).

Moisés estaba apacentando las ovejas de su suegro Jetró, sacerdote de Madián. Viendo en el monte Horeb, donde llegó un día, una zarza que ardía sin consumirse, pensó ir a ver qué sucedía. "Vió Yahvé que se acercaba para mirar y le llamó de en medio de la zarza: "¡Moisés! ¡Moisés!"El respondió "Heme aquí". Yahvé le dijo: "No te acerques, quita las sandalias de tus pies, que el lugar en que estás es tierra santa", y añadió "Yo soy el Dios de tus padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac, el Dios de Jacob". Moisés se cubrió el rostro, pues temía mirar a Dios.

./..

La escena del grabado se nos presenta dividida por una diagonal: en el ángulo superior izquierdo se ve un zarzal de grueso tronco ardiendo, del que sale un oscuro nubarrón de humo, en el que aparece Yahvé de medio cuerpo, con mitra pontifical en la cabeza y luenga barba blanca.

Se representa Moisés en primer término, en el centro del grabado, sentado, ligeramente vestido con ropas de pastor y portando un zurrón a la espalda, que se dispone a quitarse las sandalias. Es un hombre adulto, con barba corta y visto de perfil.

El cuerpo de Moisés semiyacente apoyándose sobre un codo, forma una diagonal que se continúa en el árbol que aparece en un segundo plano a su derecha. Como elementos complementarios ha introducido el grabador la manada de ovejas apiñadas y las aves que sobrevuelan el horizonte.

Bajo el punto de vista estético los protagonistas de este grabado son el árbol llorón de ramas colgantes a modo de lianas sobre el valle y la "zarza" ardiendo con sus llamas y humareda ondulante. Este tipo de árbol que nos resulta tan familiar en la pintura china, lo utilizan con frecuencia los grabadores nórdicos: Goltzius, Durero, Leyden .., lo que contribuye a crear un tipo de paisaje que podríamos llamar "romántico".

A A R O N (Cat. PA 23)

El grabado del que pasamos a ocuparnos (Fig. ib.) - aparece en seis ocasiones en la parte del Flos dedicada a - los "Santos antiguos" ilustrando otros tantos capítulos dedicados a diversos sacerdotes y patriarcas (Judas; Aaron; - Zacarías, sumo sacerdote; Zacarías, padre de San Juan Bautista; Onías y Tobías). Por si fuera poco, también figura - en la vida de San Buenaventura, en la parte dedicada a las "Vidas de Santos conforme al breviario del Concilio (de Trento)".

Sin embargo, la adscripción del grabado a su propio personaje no es imposible, puesto que por razones iconográficas se trata de un sumo sacerdote de Israel revestido conforme a las precisas instrucciones de la Biblia. Por razones cronológicas parece más lógico adscribirle a la figura de Aarón, hermano de Moisés, primer sumo sacerdote de la - Ley Mosaica y, en consecuencia, prefigura de Cristo, primer sumo sacerdote de la Nueva Ley.

La figura que ocupa en solitario la parte central - del grabado viste las dos túnicas -la externa más corta con las campanillas en el borde inferior- el Efod sobre los hombros, el Racional en el pecho y el cinturón y la tiara, tal y como se describen con minuciosidad en la Escritura (Exodo XXVIII, 4-39). Con la mano derecha sostiene el incensario y

./..

parece caminar por el pasillo enlosado de un gran templo de clásica arquitectura. En nuestra opinión, en esta composición la asociación de un personaje bíblico de tiempos remotos con una arquitectura del renacimiento italiano, crea una extraña impresión, casi surrealista, que nos hace recordar al Chirico de los años veinte.

J O S U E (Cat. PA 24)

Este grabado es de difícil adscripción puesto que, por una parte, carece de atributos iconográficos definidores y por otra, se repite en numerosos capítulos del Flos Sanctorum que se ocupan de la vida de Capitanes, Jueces, Sacerdotes y Profetas.

Nos hemos decidido a atribuirlo a Josué porque aparece por primera vez en el texto ilustrando la "Vida de Josué", capitán del pueblo hebreo y también porque, como veremos en la ciudad representada, la muralla aparece como un elemento destacado, lo cual se relaciona con la toma de Jérico.

En primer término y en posición casi central aparece la figura de un jefe militar vestido con uniforme de oficial romano sosteniendo el escudo con el brazo izquierdo y portando en la mano derecha el bastón de mando. Lleva la espada al cinto y tiene la cabeza cubierta con un casco empenachado que recuerda a los utilizados por las tropas españolas en el s. XVI. A su izquierda aparece un tropel de soldados portando lanzas y escudos a los que el personaje principal parece estar arengando. A la derecha del grabado está ocupado por arquitecturas que, como siempre, recuerdan a una ciudad medieval, rodeada de una alta muralla.

En el centro aparece la inevitable perspectiva de lomas onduladas sobre una de las cuales aparece el consabido árbol convencional.

S A N S O N (Cat. PA 25)

El carácter mítico de la figura de Sansón, el Hércules judío, con una vida rica en aventuras de guerra, caza y amor, ha dado lugar, lógicamente, a numerosos ciclos iconográficos algunos de los cuales se distribuyen hasta dieciocho escenas.

La composición del grabado es muy equilibrada y el punto de vista en bajo. En el centro, y ocupando el eje vertical, aparece en primer plano Sansón ataviado de soldado romano con manto corto y casco con penacho. Con la mano derecha sostiene la quijada de asno, atributo representativo de Sansón. A su alrededor yacen, en diversas posturas, los filisteos vencidos con sus lanzas y espadas rotas. Los demás elementos del grabado son los mismos que se repiten en esta serie: un grupo de árboles a la derecha y una perspectiva urbana a la izquierda y entre ambas un paisaje de colinas desnudas y onduladas.

La figura de Sansón, amanerada, no corresponde, ni por su actitud ni por su atuendo, a la descripción bíblica del héroe (Jueces, 13-16).

S A M U E L (Cat. PA 26)

Samuel, el último juez de Israel, es quien recibe del Eterno la misión de instituir la realeza y de ungir a los dos primeros reyes, Saúl y David, para realizar la unidad de las tribus de Israel contra los filisteos (13).

La Biblia le dedica dos libros, de ahí su importancia, que ha pasado al arte. Su vida se recoge en un ciclo de ocho escenas contándose entre las más repetidas la consagración del joven Samuel en el templo de Silo.

Su iconografía es muy definida y aparece en general con sus atributos: el cordero ofrecido a Jahvé en holocausto, el cuerno de la unción y su cabeza está cubierta con el shimla de los judíos.

En este grabado, como puede apreciarse, no figuran íntegramente los atributos mencionados ni se sigue fielmente el texto bíblico (1 Sam. 16, 1-13), que señala que la unción de David tiene lugar en casa de Isaí en presencia de sus hijos.

En el centro aparece la alta figura de Samuel vestida con manto de amplios pliegues, que vierte el cuerno con el óleo de la consagración sobre la cabeza de David, arrodillado a su izquierda.

./..

David está representado por un hombre joven, barbado y de rizado cabello, vestido con larga túnica y fina sobretúnica corta. Su manto afiblado cae sobre sus pies en amplios pliegues. Detrás de él aparece el trono real y delante, sobre el suelo de losetas, la corona.

A la derecha del grabado se ven unas construcciones totalmente convencionales. Un edificio rematado con una torre agallonada; una especie de muralla al lado de torres cónicas de castillos y un puente de un solo ojo, con dovelas alternantes.

En la composición se aprecian, por tanto, dos espacios diferentes. El interior correspondiente a la sala con su perspectiva de losetas, donde tiene lugar la consagración y el exterior, que no guarda relación alguna con el tema, y en el que parte del fondo arquitectónico es el mismo del utilizado en el otro grabado de David, indicando una inspiración común, es decir, algún modelo procedente de los libros litúrgicos plantinianos.

Ambos espacios están divididos, sin otro término que los defina, por la esbelta figura de Samuel que ocupa todo el eje central del grabado.

D A V I D (Cat. PA 27)

El segundo rey de Israel ha sido considerado como una prefigura del Salvador estableciéndose en la tradición y en la patrística cristianas numerosos paralelismos entre la vida de David y la de Cristo.

Su larga historia ha sido recogida en la iconografía en tres grandes ciclos relativos a los tres grandes períodos de su vida, todos ellos ricos en escenas y momentos capaces de incitar la creación del artista.

En nuestro grabado se recoge el momento de la inspiración de los Salmos penitenciales. En el centro aparece el rey de rodillas ricamente vestido con túnica larga, casulla bordada y largo manto afiblado. Su cabeza ya está coronada y su rostro barbado dirige la mirada a lo alto, en tanto que extiende las manos en actitud suplicante. Delante de él, sobre la tierra, se encuentra el arpa.

En la parte superior izquierda se ve la figura de un ángel, entre nubes y portando los tres atributos: la espada, el fuego y la calavera, entre las cuales el rey tiene la facultad de elegir -según la profecía de Natán- y que simbolizan la guerra, el hambre y la muerte. (14).

Toda la escena está enmarcada, como si se desarrollase en el centro de una gran plaza, por un entorno de ar-

./..

quitecturas convencionales que corresponden, sin duda, a una gran ciudad.

Este grabado está directamente inspirado en una de las ilustraciones del "Missale Romanum, ex decreto sacrosancti Concillii Tridentini restitutum", editado en Amberes, en las oficinas plantinianas, en 1573, llevado a cabo por Antoine van Leest sobre un dibujo de Peter van der Borcht (Fig.PA 27a). Es curioso advertir que, como fondo arquitectónico, se vuelve a utilizar parte del que aparece en la estampa de Samuel, por lo que podemos deducir que el origen de ambos grabados es el mismo: los libros litúrgicos profusamente ilustrados, que se producían en las prensas plantinianas para el mercado español. (15).

J O S I A S (Cat. PA 28)

Alonso de Villegas dedica nada menos que diez capítulos de su obra a la vida de este rey de Israel, cuyo largo reinado consta en la Biblia: "Ocho años tenía Josías -- cuando comenzó a reinar, y reinó treinta y un años en Jerusalén ..." (Reyes IV, 22, 1-20).

Destaca este monarca como restaurador religioso, como exponente de un tipo de gobierno teocrático en que la - vinculación del trono y el altar se hace particularmente estrecha y firme. Por ello se explica la importancia que su - figura adquiere en un contexto socio-político como el de la España de la Contrarreforma. Durante su reinado, Helcias, sumo sacerdote, encontró en el templo el libro de la Ley, posiblemente el Deuteronomio, olvidado durante mucho tiempo. Josías renueva la alianza en un acto de consagración nacional. Veamos cómo lo describe el texto bíblico: "El rey hizo reunir junto a él a todos los ancianos de Judá y de Jerusalén, y subió luego a la casa de Yahvé con todos los hombres de Judá y todos los habitantes de Jerusalén, los sacerdotes, los profetas y todo el pueblo, desde el más pequeño hasta - el más grande, y leyó delante de ellos todas las palabras - del libro de la alianza que se había encontrado en la casa de Yahvé. (Reyes IV, 23, 1-3).

La escena que describe el grabado responde al momento (Reyes IV, 22-10) en que Josías recibe el libro de manos de Safán, escriba o secretario del Templo, por encargo del sumo sacerdote Helcias.

./..

La escena se desarrolla en una habitación en la que el rey, con ropas y atributos reales, el cetro y la corona, se encuentra sentado en un gran trono, cubierto por un dosel, que ocupa el centro de la composición. Safain, secretario del templo, con túnica corta, espada, botas hasta media pierna y tocado con un enorme turbante, le entrega, con movimiento apresurado, el Libro de la Ley.

A ambos lados del grabado y, sin que haya nada que defina los espacios, se ve el caserío que representa la ciudad de Jerusalén.

Todo el grabado tiene cierto aire extravagante: la columna en primer término, carente de toda función arquitectónica; la ambigüedad de no saber si la escena se desarrolla en una habitación cerrada o en un patio abierto y, por último, los extraños efectos de perspectiva. En efecto, destaca la perspectiva vertical de la escalinata semicircular que da acceso al trono real, en tanto que el solado de la cámara responde a una perspectiva normal.

J U D I T (Cat. PA 29)

El libro de Judit fué otro de los textos en debate durante la Reforma. Su carácter revelado fué rechazado por Lutero, pero la Iglesia Católica, siguiendo la tradición judía, lo considera parte de la Sagrada Escritura.

La historia que en él se narra ofrece un gran interés artístico y ha servido de base a creaciones literarias y teatrales, algunas bien recientes. Desde el punto de vista iconográfico se ha creado un ciclo narrativo de doce escenas, cuyo momento central es la muerte de Holofernes, que arranca del siglo IX (16).

La escena que refleja el grabado que comentamos se describe en los versículos 10 y 11 del Cap. XIV del libro de Judit. En primer término, a la izquierda, Judit en pié, con sus atributos iconográficos, la espada y la cabeza cortada, entrega esta última a su sirvienta, la cual se dispone a introducirla en un talego, para trasladarla a la ciudad sitiada. A la derecha aparece una tienda de campaña de tipo cónico y abierta, de forma que puede contemplarse el interior que, en casi su totalidad, está ocupado por un lecho bajo sobre el cual yace el cuerpo decapitado de Holofernes con el tórax y los brazos al descubierto.

Detrás de esta tienda aparece una serie de ellas, todas del mismo tipo, en tanto que al fondo a la izquierda

./..

se ven las edificaciones que quieren significar la ciudad - de Betulia, sitiada por el ejército asirio. Entre los personajes y la ciudad un terreno de ondulaciones paralelas del mismo tipo que se repite hasta la saciedad en esta serie de grabados.

A nuestro juicio, este grabado carece de interés artístico. Las figuras femeninas son rígidas, carentes de naturalidad. Si no fuera por la espada y la cabeza podría tratarse de una Visitación. Los perfiles carecen de gracia y - la postura de los brazos de Judit es totalmente falsa. Los pliegues de las telas están conseguidos por simples líneas paralelas que es, por otra parte, la técnica seguida en todo el grabado. Por todo lo cual puede deducirse que la ejecución sea debida a una mano poco experta, posiblemente a - la de Pedro Angel.

J O B (Cat. PA 30)

La segunda parte del Flos Sanctorum se inicia con dos capítulos relativamente breves, dedicados a la figura del Santo Job.

No deja de tener cierto simbolismo que, entre las múltiples posibles representaciones a que dá pie el texto sagrado, se haya elegido precisamente la correspondiente al momento en que su propia mujer recrimina a Job por su fidelidad al Señor a pesar de sus múltiples desgracias. La Biblia describe con toda crudeza la terrible escena: "Ráscábase con un tejón y estaba sentado sobre la ceniza. Díjole entonces su mujer: "¿Aún sigues tú aferrado a tu integridad? ¡Maldice a Dios y muérete!" Pero él le replicó: "Como mujer necia has hablado. Si recibimos de Dios los bienes, ¿por qué no también los males?" En todo esto no pecó Job con sus labios". (Job, cap. 2, vers. 8,9,10).

Pedro Angel se ha inspirado directamente, a nuestro juicio, en el grabado de G. de Jode "Job y sus amigos" (Fig. PA 30a), que desarrolla la escena básica de la iconografía de este personaje, puesto que en el amplísimo diálogo de Job con sus amigos se centra la Sagrada Escritura y se encuentran los pasajes que han dado lugar a una amplia bibliografía teológica (17).

./..

Para adaptarlo a su propósito ha realizado nuestro grabador amplias modificaciones. La ambientación frondosa de Jode ha sido sustituída por una arquitectura de tipo convencional y, naturalmente, la figura femenina sustituye a las de los tres interlocutores de Job.

El grabado sitúa a Job sobre un estercolero situado a las afueras de una gran ciudad. El artista ha querido, sin duda, expresar un contraste entre las figuras humanas de Job y de su mujer. Hay un contraste de actitudes, de vestimenta y de edades, dentro del común estilo manierista.

PROFETA ENTRE FOLLAJE (Cat. PA 31)

Se trata de un grabado de difícil adscripción, pues dada su ambigüedad ha sido utilizado para diversos capítulos del Flos Sanctorum.

Ilustra la vida de Enoch patriarca, que no es especialmente importante desde el punto de vista iconográfico, la historia de Jacob patriarca, también aparece en las vidas de Booz patriarca, de Ruth, del profeta Elías, de Ezequiel profeta, de Daniel profeta, etc. Finalmente, es utilizado dentro del Nuevo Testamento, en la vida de Nuestra Señora.

La representación que nos brinda el anónimo grabador es muy sencilla y aséptica, pues no pretende contar nada. El posible profeta aparece dentro de un tupido boscaje que semeja un pinar, vestido con larga túnica y cubierta su cabeza con gorro, portando un bastón, atributo propio de los nómadas. El personaje esbelto y elegante aparece integrado entre el follaje como un árbol más. Además del bosque, ornan el conjunto plantas variadas de menor porte. El elemento vegetal es el protagonista del grabado, pues ocupa la mayor parte del mismo. Al lado izquierdo de la estampa el grabador ha prescindido de la decoración vegetal e introducido un paisaje de terreno desnudo y ondulante para lograr una cierta perspectiva.

I S A I A S (Cat. PA 32)

Isaías, el primero de los profetas mayores, debió nacer hacia el 765 a.C. y perteneció, por lo que se deduce de su selecto estilo, a la clase culta de la sociedad jerosolimitana. En los momentos críticos para la nación -cerco de Jerusalén en el 734 por los siroefaimitas y asedio del 701 por el ejército de Senaqueriv- procuró reavivar las esperanzas de recuperación nacional apelando a las promesas mesiánicas.

La iconografía artística ha creado para Isaías un ciclo compuesto de seis escenas de entre las que mencionaremos sólo la quinta por la relación que pueda tener con nuestro grabado. Se trata de "la oración de Isaías". En la ilustración se ve a un personaje sentado, en primer término, absorto ante la ciudad a que se alude en su Apocalipsis en el "Cántico a los redimidos" tras la "Devastación universal" y "La impiedad abatida" (Isa. 24 - 27).

El mismo grabado se ha utilizado para la vida de Jeremías, famoso por sus lamentaciones y trágicos vaticinios acerca de la destrucción de Jerusalén. En este caso, la elección de la lámina puede justificarse dado que el personaje pensativo puede también estar apesadumbrado por el futuro trágico de la ciudad santa y adaptarse, por tanto, a la iconografía del profeta Jeremías.

./..

En primer plano a la izquierda, aparece la figura - del profeta sentado y mirando al cielo con la barbilla apoyada en la palma de su mano. Al fondo a la derecha, se ve - una ciudad medieval gótica que sobresale entre las colinas. Entre ambos, un terreno áspero y ondulado del que surgen, - de vez en cuando, edificaciones de tipo oriental. Todo el - grabado se centra así en un eje diagonal de una forma muy - peculiar y un tanto sugerente. Detrás del profeta unos montículos muy erosionados y desnudos logran el paisaje desértico, a pesar de lo cual, no se prescinde de un arbolillo - convencional, tan frecuente en esta serie de grabados.

S U S A N A (Cat. PA 33)

La historia de Susana ocupa exactamente todo el cap. XIII del Libro de Daniel, que es justamente con el XIV una de las partes cuya autenticidad rechazaron los reformistas protestantes basándose en que de hecho tales pasajes no se hallan en el texto hebreo. La Iglesia Católica acepta su autenticidad y en consecuencia dentro del ciclo iconográfico narrativo al profeta Daniel figuran escenas correspondientes a la vida de Susana, mujer de Joaquín y residente en Babilonia, al menos desde el siglo XV (18). Alonso de Villegas le dedica dos capítulos a este tema.

La representación del grabado que estudiamos se denomina tradicionalmente "Susana en el baño sorprendida por los ancianos" y se corresponde con la descripción del texto bíblico (Daniel, Cap. XIII, 19-20). La composición se repite en otras láminas de esta serie en el sentido de que la escena principal ocupa la mitad izquierda del grabado. Una mujer joven y desnuda se encuentra de pie en una pileta de jardin con el agua por los tobillos.

El estudio anatómico de Susana es lamentable. Es un dibujo mal logrado, falso y por ello de muy escasa calidad. Lo mismo puede decirse, en nuestra opinión, de la figura de anciano que aparece visto de frente, en tanto que la del otro anciano -mejor conseguida- es completamente manierista por lo que respecta a su esbeltez y actitud danzante.

./..

El grabado pretende ser fiel al texto sagrado en lo que respecta al jardin, indicado por los árboles de diversos tamaños que aparecen al fondo. Nada separa en el grabado la escena principal del resto formado por una perspectiva descendente de edificaciones de varios pisos que hacen referencia, sin duda, a la ciudad de Babilonia.

L A Z A R O (Cat. PA 34)

En el Flos Sanctorum, la denominada por Alonso de - Villegas Segunda Parte, comprende dos volúmenes dedicados - el primero a la Vida de Nuestra Señora y el segundo a los - Santos Antiguos, que abarca desde Adán hasta el mendigo Lázaro. El grabado que nos ocupa adorna el último capítulo de esta Segunda Parte del Flos y con él concluye, por tanto, - esta serie ilustrativa, relativa a los personajes del Antiguo Testamento.

A primera vista parece ilógica la inclusión de este personaje entre los veterotestamentarios, puesto que aparece citado exclusivamente en el Nuevo Testamento (Luc. XVI , 19-31) y precisamente en boca del propio Cristo.

Sin embargo, la parábola del mendigo Lázaro y del - rico Epulón, tan bien conocida, sitúa a los personajes en - un período indeterminado, pero que indudablemente, de acuerdo con el texto Evangélico, se refiere a un tiempo anterior a la venida de Cristo, y por lo tanto de vigencia de la Antigua Ley. En este sentido, la inclusión parece justificada.

Por otra parte, tanto esta parábola, como la de las Vírgenes prudentes y necias, han tenido siempre en la exégesis un sentido escatológico relacionado con el Juicio Final y el premio o castigo eternos (19). Esta puede ser la razón de su colocación al final de la mencionada Segunda Parte del Flos.

./..

En la iconografía cristiana (20) el tema de Epulón y Lázaro se ha desarrollado en un ciclo iconográfico doble y paralelo en el que contrastan los destinos de ambos personajes en tres escenas correspondientes a la vida terrena, a la muerte y al premio o castigo, respectivamente.

En nuestro grabado (Fig.ibid.) se narra la primera y más generalizada de las dobles escenas citadas. El rico - Epulón aparece a la derecha, sentado a la mesa, en la sala del banquete, acompañado de una dama, ambos ricamente vestidos. A la izquierda se ve el exterior del palacio, en los peldaños de cuya puerta se encuentra el pobre Lázaro cubierto de harapos.

Entre los dos espacios no hay un término de separación, sino que, por el contrario, hay un nexo de unión a - través de la figura central de un criado, con túnica corta y los pies desnudos, en actitud de transmitir la orden de - expulsión dada por su amo. Esta fusión de escenas simultá-- neas tiene un claro sentido teatral, que se completa con la arquitectura del fondo para significar el medio urbano.

La expresión de los rostros de los tres personajes, así como la actitud corporal del criado, suponen una superación dentro de esta serie de grabados.

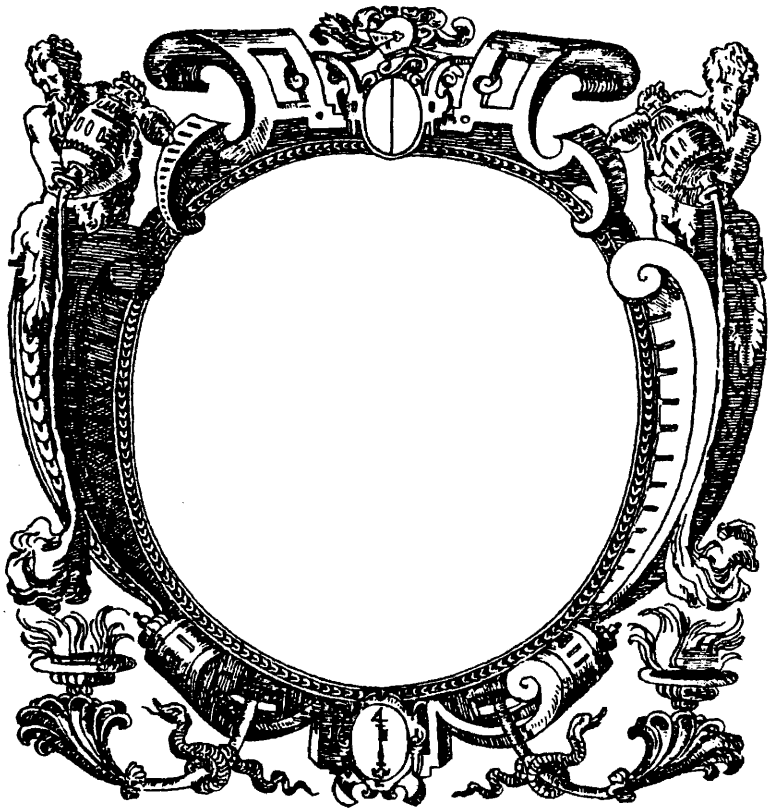
Sin embargo, hay evidentes desaciertos, tales como

./..

las figuras de los dos perros, que aparecen en primer término. La cabeza del más grande parece más bien la de una oveja y en ambos las posturas son falsas.

5. NUEVO TESTAMENTO : VIDA DE CRISTO

299a



PEDRO ANGEL
1591

LA TRINIDAD ACOMPAÑADA DE LA VIRGEN, SAN JUAN Y ANGELES

(Cat. PA 35)

Este grabado repetido en tres ocasiones ha servido como portada de diversos libros del Flos Sanctorum. Una complicada cartela limita exteriormente a un círculo donde se ve dominando el conjunto la figura de Cristo sentado con los brazos abiertos, como componente de la Trinidad, pues sobre EL puede contemplarse a Dios Padre con nimbo triangular y la paloma del Espíritu Santo. Multitud de ángeles músicos ofrecen un concierto tocando diversos instrumentos: liras, órganos, violas, flautas. Figura importante en el conjunto es la de la Virgen, nimbada como su Hijo, situada a su derecha, junto con otros santos. Merece mencionarse la figura de San Juan Bautista, también nimbada y con su atributo: el Agnus Dei sobre un libro con un pequeño bastón.

Toda la composición está enmarcada dentro de una cartela típicamente renacentista compuesta por una serie de volutas perforadas imitando a una talla de madera. Los grutescos y demás elementos de la cartela -vasijas derramando agua, las copas de fuego, etc.- caen dentro de lo que Aquileia Daniel Barbaro denomina como "sogni della pittura". Se trata de elementos como el agua fluyente, el fuego, etc., que sugieren siempre la idea de transcurso de tiempo (21).

El aspecto de la parte ya descrita enmarcada por la

./..

cartela es de una enorme densidad y recuerda de alguna manera a un trabajo de orfebrería, lo cual tiene una cierta lógica si tenemos en cuenta que Pedro Angel era platero, como todos los grabadores españoles que inician sus tareas al servicio de la imprenta.

Las restantes características del grabado vienen determinadas por el tipo de técnica xilográfica utilizada: se trata de la línea rebajada y entintada en la que es difícil lograr el efecto de relieve y obtener valores intermedios.

MEDALLON CON LA EFIGIE DE CRISTO (Cat. PA 36)

El perfil de la cabeza de Cristo, cuyo dibujo ha sido realizado en esta ocasión con más firmeza que los estudiados hasta el momento dentro de esta serie, se encuentra enmarcado por una cartela, que a pesar de su interés, nos parece desproporcionada en relación a la efigie que contiene. Esta cartela, cuya estructura principal imita a la madera taladrada, adopta formas de roleo. La estructura es rígida y, como es frecuente a partir de 1560, se anima mediante un par de cabezas encajadas -una superior de león y otra inferior humana- y también con cintas laterales que enlazan haces de frutas, paliando de esta forma la rigidez de la madera, facilitando el tránsito de lo abstracto a lo orgánico, de lo duro a lo blando.

LA NATIVIDAD DE NUESTRO SEÑOR Y LA ADORACION DE LOS PASTORES

(Cat. PA 37)

En este grabado se conciben dos escenas de modo sinóptico: el Nacimiento de Cristo y la Adoración de los Pastores, siendo la segunda complemento de la primera. Los -- tres personajes principales San José, María y el Niño se encuentran colocados de modo descendente. El primero con bastón y manto cubriéndole los hombros, viejo y en pie; María, con rasgos juveniles, de rodillas, con las manos juntas adorando a su Hijo, viste túnica, manto de amplios pliegues y aparece nimbada y, por último, el Niño desnudo sobre pajas, rodeado de una aureola luminosa, reposa ante un gran plinto sobre el que se apoya una columna clásica. Este tipo de Natividad responde al que cobra vida a finales de la Edad Media en contraposición al modelo sirio en que se ve a María en el lecho (22). La escena ocupa la mitad derecha del grabado quedando la otra mitad para la Adoración de los Pastores, tema este último que aparece en el arte a fines del s. XV. Se ven arrodillados ante el Niño dos pastores, uno de - ellos mostrándonos, de forma naturalista, los pies desnudos, adoran al Salvador. Tras ellos viene un joven imberbe que - viste túnica corta, lleva el sombrero en la mano y bastón - de pastor, porta sobre sus hombros un cordero recordándonos las representaciones paleocristianas del Buen Pastor. Se - complementa la escena con los dos animales, la mula y el - buey, no en el pesebre de que habla el Evangelio, sino fuera, al aire libre, en una cerca.

./..

El grabado que nos ocupa está directamente inspirado en el de Pietro Pablo Palombo que se encuentra en El Escorial (23). La arquitectura, completamente convencional, parece que tiene la misión de dividir el espacio y enmarcar la composición.

Como hemos indicado anteriormente, para la serie del Flos Sanctorum, Pedro Angel se inspira en modelos preexistentes a los que sigue con mayor o menor fidelidad. En este caso, nuestras investigaciones nos han permitido localizar el modelo concreto (Fig.PA36a). Como puede apreciarse al comparar ambos grabados, Pedro Angel ha seguido literalmente a su modelo.

LA ADORACION DE LOS REYES (Cat. PA 38)

Este grabado que representa la Adoración de los Reyes Magos, la cual se repite en dos ocasiones, una formando parte del ciclo de la Vida de Cristo y la otra en la "Fiesta de la Epifanía, que es la aparición de Cristo a los Magos y su Adoración", presenta muchas similitudes de composición con el grabado de la Natividad, como puede apreciarse en la distribución de la arquitectura y en la línea descendente desde San José, pasando por la Virgen y el Niño, hasta el Rey Mago que aparece arrodillado. Los otros dos forman, en otro plano, también una unidad. En el extremo izquierdo se ve otra agrupación de personajes y animales ante un reducido fondo de paisaje.

La Adoración de los Magos, mencionada en el Evangelio de San Mateo (24) cuya historicidad está en tela de juicio, ha creado en torno de sí multitud de leyendas de mano de los Apócrifos y de los primeros escritores de la Iglesia, quienes ni siquiera los asimilan a la dignidad real, siendo Tertuliano el primero que lo afirma: "nam et Magos reges habuit fere Oriens" (25).

Aunque inicialmente el número de ellos oscila entre dos y cuatro -e incluso en la Iglesia siria se llega a 12- termina por prevalecer el número de tres, cifra que se presta a multitud de simbolismos. En cuanto a sus nombres, se plasman definitivamente sólo en el siglo IX, hacia el 845 ,

./..

apareciendo como Melchor, Gaspar y Baltasar en el Liber - Pontificalis de Rávena (26).

En cuanto a su iconografía, varía bastante desde el gorro frigio y pantalones hasta el traje real que se impone con el tiempo. Se distribuyen las ofrendas de oro, incienso y mirra, llevando oro Melchor en un cofre. Gaspar el incienso en el cuerno de la abundancia y Baltasar la mirra en un cibòrio. Se cuentan seis episodios de su vida relacionados con el excelso acontecimiento bíblico: anuncio del ángel - por medio de una estrella, encuentro de los tres Magos y su cabalgata hacia Belén, visita a Herodes en Jerusalén, Adoración al Niño Dios, Advertencia del ángel en sueños de regresar a su país sin ver a Herodes y, por último, Embarco clandestino a Tarso.

La escena aquí representada es la principal del ciclo: la propia Adoración. María sentada sostiene a su hijo desnudo en su regazo, el cual recibe el primer presente del Mago Melchor arrodillado, el oro -la realeza de Cristo- en tanto que los otros dos aparecen de pie en segundo plano esperando su turno, Gaspar con el incienso -divinidad de Cristo- y Baltasar con la mirra -muerte-. Los dos últimos conversan amigablemente, uno viejo y otro joven, éste vestido como un guerrero romano. Ambos se tocan con gorro frigio de especial factura. Melchor, por su parte, desarmado y con la cabeza descubierta -pues ha dejado en tierra la corona, que parece de emperador ruso y la espada-- viste según moda medieval. María es una hermosa y corpulenta joven que viste -

./..

túnica de complicados pliegues en tanto que San José aparece al fondo nimbado como su esposa, representado como un hombre mayor, sólo visible de medio cuerpo portando un gran bastón. La escena sucede, como en el grabado de la Adoración de los Pastores, enmarcada por una arquitectura de tipo convencional. En la parte izquierda del grabado hay una "vedutta" en la que se aprecian unas colinas y parte del séquito de los reyes, incluyendo los dromedarios y los criados sujetando las riendas de los caballos.

Resulta interesante comprobar que para la realización de este grabado Pedro Angel ha utilizado dos modelos diferentes, cosa muy frecuente entre los grabadores.

Para la escena principal ha seguido fielmente un grabado de P.P. Palombo (Fig.PA37a) de 1572 (27), en tanto que para la escena secundaria de la izquierda se ha servido de un grabado de Cornelio Cort sobre un dibujo de Julio Clovio (Fig.PA37b) (28).

Como ejemplo sobresaliente de las interrelaciones entre el grabado y la pintura debemos señalar que la escena principal fué utilizada posteriormente por Zurbarán para realizar un magnífico cuadro de la Adoración de los Reyes Magos de la serie de la cartuja jerezana y que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Grenoble.

CIRCUNCISION (Cat. PA 39)

La Circuncisión y la Presentación en el Templo son dos escenas diferentes que, sin embargo, se confunden a veces en el arte cristiano. La primera, la Circuncisión, practica antiquísima, y ni siquiera de origen judío, era inicialmente un rito de pubertad, para aplicarse más tarde a los niños unos días después de su nacimiento, a veces venía hecha por la madre, pero preferentemente se confiaba a un sacerdote especializado. El Niño Jesús, según el Sinóptico Lucas (29) fué circuncidado a los ocho días de su nacimiento, y al mismo tiempo se le impuso su nombre, Jesús.

La Presentación de Jesús en el Templo o Purificación de la Virgen es posterior a la ceremonia de la Circuncisión -cuarenta días después del nacimiento-. "Así que se cumplieron los días de la purificación conforme a la Ley de Moisés, le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor , según está escrito en la Ley del Señor que "todo varón primogénito sea consagrado al Señor" y para ofrecer un sacrificio, según lo prescrito en la Ley del señor, un par de tórtolas o dos pichones" (30).

Nuestro grabado (Fig.ib.) presenta ambas escenas de modo simultáneo: una serie de personajes rodean una gran mesa cubierta con blanco mantel, tras la que podemos ver en pie al anciano Simeón "justo y piadoso", mitrado y vestido de sacerdote, que sostiene al Niño desnudo entre sus brazos,

./..

mientras afloran de su boca las palabras que relata el Evangelista (32). Antes de pronunciar estas palabras ha sucedido ya la primera escena que aquí, como en otras ocasiones , pasa en el Templo en presencia de la Virgen. Al lado de Simeón se ve un ayudante joven que porta en su mano una especie de extraño hisopo y a San José nimbado, hombre corpulento entrado en años.

Hasta aquí las figuras que componen la primera ceremonia. Respecto a la segunda se compone de los mencionados personajes más la profetisa Ana, hija de Samuel, situada a la izquierda de Simeón, nimbada y vestida al modo medieval con toca y velo encima que ora devotamente con las manos juntas. María inclinada sobre un extremo de la mesa , frente a San José mientras contempla al Niño en brazos de Simeón y escucha sus palabras proféticas. Aparece como una gran dama que viste túnica y manto y está nimbada. Tras ella una joven portadora de dos tórtolas en una canastilla, la ofrenda de María, permanece en segundo plano; es alta y tiene un decidido aire clásico.

Esta escena de la Purificación se incluye dentro de un ciclo iconográfico que reúne en sí los siguientes momentos: La Presentación del Niño en el Templo, la ofrenda lustral de la madre -las dos tórtolas- la procesión de los cirios, el cántico del viejo Simeón (31)-. Se ha utilizado en diversas ocasiones del santoral, en la fiesta de la Circuncisión, en enero y en la Purificación de la Virgen en Febrero.

./..

311

Este grabado se caracteriza por su simplicidad. Las figuras colocadas simétricamente respecto al sacerdote nos muestran sus rostros en distintas posiciones: de perfil -Pedro Angel los hace todos iguales-, de frente y de tres cuartos en el caso de San José. Unicamente la muchacha que lleva la cesta con las tórtolas y que permanece algo ajena, - muestra cierta elegancia de actitud.

LA HUIDA A EGIPTO Y LA MATANZA DE LOS INOCENTES

(Cat. PA 40)

En este grabado (Fig.ib.) aparecen dos escenas de modo sinóptico -la Matanza de los Inocentes y la Huída a Egipto) si bien la última es la que ocupa el puesto principal. Este grabado se repite en tres ocasiones,1,como ilustración gráfica de la Vida de Cristo en el cap. VIII que Alonso de Villegas titula: "De la ida a Egipto de la Virgen y José - con el santo Niño y de la muerte de los Inocentes", 2, en - la fiesta de los propios santos mártires inocentes, y 3, en la "vida de San José, esposo de la Madre de Dios, confesor".

De los Sinópticos solamente Mateo alude a estos - acontecimientos, narrando la Huída en primer lugar y la Matanza luego, aunque en los ciclos de la Infancia de Cristo se invierte el orden.

La Huída a Egipto tiene una iconografía que procede en su mayor parte de los Apócrifos en sus pintorescas - invenciones, que vienen a rellenar la parquedad del relato evangélico: el milagro de las espigas, el ataque de los - brigantes, la caída de los ídolos de Egipto y la conversión del gobernador Afrodisio, la palmera que se inclina - para ofrecer su fruto a la Sagrada Familia (33).

El grabado que nos ocupa se compone de los tres - personajes esenciales, María con el Niño, sobre el asno y

./..

San José caminando sin tomar por la brida al pollino, como tantas veces se le representa en el arte, sino que va de-- trás; porta el bastón habitual; viste túnica por media pier na con pantalones que asoman por debajo y se cubre con un manto afiblado sobre un hombro. Es barbado, de bastante -- edad y aparece nimbado. María es quien sostiene la brida - del animal, que camina tranquilo comiendo unas ramas. Lleva nimbo como San José y el Niño, que abraza a su madre.

Al fondo se ve un ídolo que cae del podio que los - sostenía. Procede este episodio del Evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo (34) quien a su vez lo toma del profeta - - Isaías (35). Ante la reducida comitiva se ve una palmera , pero no ha sido aquí la intención del artista representar - el milagro, tan sólo lo hace recordar, aparece junto a - - otros arbolillos. A la derecha se divisa, a lo lejos, un po blado y a la izquierda ricas construcciones de la ciudad de Belén han servido de marco para la Matanza de los Inocentes, representada en un espacio muy reducido.

De acuerdo con nuestras investigaciones nos parece justificado afirmar que este grabado de Pedro Angel está to mado de otro de Cornelio Cort realizado sobre un dibujo de Federico Zúcaro (Fig.PA40a) (36).

Como es frecuente, Pedro Angel introdujo algunas mo dificaciones tales como prescindir de los ángeles y, como -

./..

consecuencia, modifica la actitud y la postura de los brazos del Niño. El grabado de Cort hace referencia a los Apócrifos según los cuales los ángeles ofrecían dátiles al Niño durante el camino. En este sentido, Pedro Angel se ajusta más al sobrio relato evangélico. En cambio, amplía con relación al modelo la perspectiva -como era frecuente en el estilo manierista- para dar cabida al desarrollo simultáneo, en el fondo, de otras escenas.

LA TRANSFIGURACION (Cat. PA 42)

El tema bíblico de la Transfiguración que se registra en los Sinópticos Mateo, Marco y Lucas (37) se considera desde el punto de vista iconográfico en el ciclo de la - Glorificación de Cristo, como antecedente de la Ascensión. Vemos al Salvador entre Moisés y Elías, que simbolizan la - Ley y los Profetas. Puede considerarse un nuevo ejemplo del cumplimiento de la Antigua Ley por el Mesías (38).

Este hermoso tema, difícil de plasmar se compone, - como indican los Evangelios, de seis personajes, tres, por decirlo de algún modo "celestiales", Cristo, Moisés y Elías, otros tres, "terrenales", los tres discípulos elegidos por Jesús para que le acompañaran a la montaña para orar: Pedro, Santiago y Juan.

La iconografía de la Transfiguración de Cristo ha - estado sujeta a una evolución en el arte. Inicialmente, se trataba de una Transfiguración simbólica adoptando la forma de una cruz gamada con la inscripción IKTUS en la parte superior y el alfa y la omega al extremo de los brazos. Posteriormente se representa a Cristo de pie sobre la cima de - una montaña, rodeado de una mandorla.

En el grabado que nos ocupa se aprecian las figuras de Cristo, de Moisés y Elías que ocupan la parte central y superior del grabado, en tanto que las figuras de los tres

./..

apóstoles ocupan solamente el tercio inferior del mismo (Figura).

La figura de Cristo, rodeada de una mandorla luminosa, se encuentra en el centro de la composición flanqueado por Moisés a la derecha portando las tablas de la Ley y -- Elías que adopta una actitud reverencial y dialogante. Las figuras de los apóstoles en posiciones diversas y forzadas indicando una mezcla de reverencia y temor.

La figura de Cristo es mucho más estilizada que las del resto de los personajes. Las de los apóstoles, dado que se encuentran en el borde inferior y que el grabado tiene , como corresponde al estilo manierista, el punto de vista bajo, ganan en proximidad y corporeidad adquiriendo un carácter terrenal que las diferencia netamente de las tres figuras "celestiales".

LA ENTRADA DE CRISTO EN JERUSALEN (Cat. PA 43)

Este grabado (fig.ib) inicia en el Flos Sanctorum una serie de seis que por sus características constituyen, a nuestro juicio, un grupo claramente diferenciado del resto. Dos de ellos llevan el monograma H.A, lo cual es indicio de que se trata de un grabador distinto, aunque desgraciadamente no hemos podido identificarlo hasta este momento. Por otra parte, estos grabados son más oscuros y se evitan en ellos sistemáticamente los blancos. Nos da la impresión de que hay en ellos como un deseo de traducir los valores tonales de la pintura y nos inclinamos a pensar que los modelos estén relacionados con la pintura veneciana de la época. Por otra parte, las formas humanas presentan unas características de robustez y espectacularidad que permiten considerarlas dentro del manierismo miguelangelesco.

Pasemos ahora a ocuparnos del primero de los grabados relativo al ciclo iconográfico de la Entrada de Cristo en Jerusalén. Contiene este ciclo varias escenas, que pueden aparecer aisladas o formando una sucesión. Figúrase en primer lugar el Adiós de Jesús a su Madre, escena que puede representarse de varias maneras; sigue la propia entrada en Jerusalén, constituída a su vez de diferentes momentos a que luego aludiremos; viene luego la expulsión de los mercaderes del Templo, la entrevista nocturna de Jesús con Nicodemo y el intento de lapidar a Jesús en el templo (39).

./..

La escena que nos ocupa tiene su fuente en los Canónicos (40) y la iconografía le dedica dos momentos: a) dos apóstoles van a buscar una borrica y un pollino para la entrada de Cristo, b) la entrada propiamente dicha. El primero siempre preludio del segundo, tiene escasa vivencia en el arte. En cuanto a la entrada de Jesús en la Ciudad Santa se desenvuelve diversamente en el arte oriental y el occidental; en Oriente aparece sentado sobre el asno, como sobre un trono; en el arte occidental, en cambio, se figura a Cristo, casi siempre sin corona y montado con naturalidad en el animal llegándole los pies casi hasta el suelo.

En la liturgia corresponde al Domingo de Ramos porque ramos y palmas porta la muchedumbre: "cortando ramas de árboles las extendían por la calzada", amén de otro rasgo de veneración: "los más de entre la turba desplegaban sus mantos por el camino". Sigue el relato evangélico: "La multitud que le precedía y la que le seguía gritaban diciendo: !Hosanna al Hijo de David! !Bendito el que viene en nombre del Señor! !Hosanna en las alturas!". Y cuando entró en Jerusalén toda la ciudad se conmovió y decía: ¿Quién es éste? y la muchedumbre respondía: éste es Jesús el profeta, el de Nazaret de Galilea" (41).

El grabado responde al relato evangélico: en el centro se ve a Cristo, de espaldas, sentado sobre el pollino , bendiciendo a la multitud mientras se dirige a Jerusalén, que el artista ha figurado al fondo con edificaciones de gusto renacentista, estatuas dentro de nichos, columnas y

./..

escalinatas. La turba se desparrama a derecha e izquierda - de Cristo; se ven en primer término hombres de edad, fuertes y musculosos, extendiendo en tierra sus mantos, en tanto que los niños miran embelesados. Los hay que portan palmas, confundiéndose en abigarrada multitud.

Se ha utilizado para ilustrar la obra el capítulo - XXI de la vida de Cristo que Alonso de Villegas ha titulado: "Resurrección de Lázaro, concilio de los escribas para condenar a Cristo. Su venida a Jerusalén y los milagros que hizo en el camino. Con la entrada en la ciudad y recibimiento que en ella le fué hecho".

Antes de finalizar quisiéramos señalar que en este grabado se observa una aglomeración de figuras que origina una cierta angostura en el espacio que se les concede, una característica frecuente en el manierismo.

LA SANTA CENA (Cat. PA 44)

Preludiada la Cena por el Lavatorio de los pies de los Apóstoles por Cristo, el tema se desarrolla según dos visiones del mismo: a) histórico, b) eucarístico (42).

El primero denominado bajo "Anuncio de la traición de Judas", viene descrito en los cuatro Sinópticos (43) y es el que aquí está figurado (Fig.ib.). En la iconografía - aparecen los doce apóstoles compartiendo con Cristo la Ultima Cena sentados a la mesa que preside Jesús de frente ; a ambos lados se dispone el apostolado, destacándose por - su especial actitud San Juan y Judas, aquél reposando su - cabeza sobre el pecho de Cristo y Judas Iscariote metiendo la mano en el plato, como viene indicado en el Evangelio - de Mateo. San Juan aparece de frente y Judas de espalda, - aunque doblando algo la cabeza hacia el espectador. Se ve, en efecto, en el centro de la mesa el Cordero Pascual en - una fuente sin más alimentos que distraigan la vista. Los demás apóstoles adoptan las más variadas actitudes, destacándose por su especial tipo iconográfico -además de los - mencionados- San Pedro, con barba y cabello rizado, San Mateo y San Felipe, imberbes.

Completan la escena dos figuras accesorias, dos - servidores, uno de los cuales más parece un observador, en pie, con túnica corta, manto y sombrero, y el otro un servidor que porta vino.

./..

Aparece la escena en un sencillo interior, viéndose en primer plano una rica serie de vasos -aludiendo a los - utilizados por el Salvador en el Lavatorio- que nos habla - del gusto por lo clásico de la época.

Como fondo, el grabador ha utilizado una arquitectura muy simétrica. Por lo demás, el conjunto es muy tradicional y está desarrollado de forma convencional.

JESUS EN EL MONTE DE LOS OLIVOS (Cat. PA 45)

El Prendimiento de Cristo tiene en el arte dos momentos fundamentales, el primero la Agonía de Cristo en el Huerto, precedente del propio Prendimiento y el segundo el Prendimiento propiamente dicho, donde interviene como elemento fundamental la traición de Judas. La Oración del Huerto viene descrita en tres Sinópticos (44), cuyos relatos concuerdan, en lo esencial, aunque presentan algunas variantes que se reflejarán en la iconografía. En Lucas, Cristo ora de rodillas y en cambio, según Mateo y Marcos, se prosterna rostro en tierra.

La iconografía distingue tres episodios: 1) Cristo orando; 2) Es reconfortado por un ángel, como el profeta Elías en el Antiguo Testamento; 3) Despierta a los Discípulos dormidos (45). Los tres episodios aparecen fundidos en nuestro grabado. En relación al primero el grabador, que firma H.A. sigue la versión evangélica de Lucas. Cristo arrodillado está en disposición de orar con expresión de tristeza; no tiene las manos juntas ni elevadas hacia el cielo, sino que las mueve como si dialogara. En efecto, lo hace con el angel consolador. Viste túnica de abundantes pliegues, manto y aparece nimbado. El ángel -"se le apareció un ángel del cielo que le reconfortaba" (46)- que aparece entre nubes, sostiene el cáliz de la agonía que Cristo contempla angustiado. No aparecen aquí, sin embargo, los instrumentos de la Pasión, pero sí la cruz que se ve en el suelo ante el Salvador.

./..

En el extremo derecho podemos contemplar dormidos y en variados escorzos, a sus discípulos, los tres preferidos como en la Transfiguración: Pedro, Santiago y Juan -Pedro , Diego y Juan para Alonso de Villegas-. Han conciliado el sueño y duermen apaciblemente, sin sospechar el drama que se avecina. En efecto, al fondo se ve penetrar, enmarcada por dos árboles, la comitiva de judíos al mando de Judas Iscariote que viene a arrestar al Maestro.

Dentro del huerto podemos contemplar árboles que nos van marcando los diversos planos de profundidad.

No es difícil identificar en este grabado elementos típicamente manieristas. La figura de Cristo aparece en un primer término muy destacada y en altura y se aprecia un cierto distanciamiento entre Jesús y las de los apóstoles , que se encuentran en un segundo término. La escena que aparece al fondo, a la derecha, corresponde muy bien a la clásica simultaneidad de escenas del estilo manierista. Aun cuando también en él se dan desproporciones en las figuras, sorprende la extraordinaria desproporción, en este caso, entre la figura del Salvador y la del ángel con el que parece dialogar.

PRENDIMIENTO (Cat. PA 46)

Este relato evangélico (47) reúne en el arte juntamente varios elementos: 1) La traición de Judas; 2) El - beso; 3) El Prendimiento en el corte de una oreja de Malco y la Huída de los Discípulos; 4) La triple negación de Pedro y su arrepentimiento; 5) Los remordimientos y la muerte de Judas (48).

No todos, sino los tres primeros se reúnen -el segundo, consecuencia del primero- en nuestro grabado (Figura ib.). Es una escena tumultuosa y abigarrada en que parece que el pensamiento fundamental del grabador fuera ocupar todo el espacio posible. En efecto, no existen apenas vacíos, sino que toda la superficie está ocupada por esbeltos personajes, tales como el soldado que va a prender a - Cristo, y Cristo mismo, resultando desproporcionadas las - cabezas y cuerpos. Judas y el soldado jefe presiden a una tropa que ocupa prácticamente todo el grabado; aquél da un beso a Cristo, la señal para prenderlo, mientras éste contempla con tristeza al soldado encargado del arresto. Los dos aparecen de perfil y detrás un grupo de soldados, uno de los cuales coge a Cristo por el hombro; al fondo un soldado guía a la multitud que viene con antorchas -la escena sucede por la noche-.

En primer plano está sucediendo otro hecho registrado en el Evangelio de Juan (49); Pedro se inclina, espada en alto, sobre Malco para cortarle una oreja, reacción

./..

instintiva del discípulo, en contraposición a la mansedum-- bre del Maestro. Malco, joven fuerte e imberbe, aparece tendido en tierra y Pedro, de edad adulta y barbado, avanza hacia él airado.

Al fondo se ve la huída de los discípulos que cobardemente abandonan al Maestro.

Este grabado ha servido para ilustrar el cap. XXIII de la vida de Cristo: "Como llegó Judas con grande número - de soldados a prender a Cristo. El prenderle y el huir de - los Apóstoles".

El carácter profundamente manierista del grabado - queda de manifiesto en numerosos detalles. No falta, como - hemos visto, la narración simultánea de historias diversas utilizando las fugas laterales. Asimismo, nos parece adecuado subrayar la masividad y movimiento formado por San Pedro y Malco, el cual se encuentra en el suelo, en escorzo, formando un vigoroso contraste con la humilde y longuilínea figura de Cristo. La posición de perfil en que se graban las figuras de Cristo y el soldado acentúa la impresión de esbeltez y elegancia de ambos personajes. Finalmente señalaremos que los soldados con sus lanzas forman un friso de cabezas que obedece a la ley de la isocefalia.

A pesar del interés de este grabado bajo el punto - de vista compositivo, que en alguna manera recuerda a El -

./..

Greco, debido a la abundancia de personajes y al abuso de - líneas, el conjunto resulta, en general, un tanto confuso.

FLAGELACION (Cat. PA 47)

La iconografía ha distinguido siempre entre el proceso religioso y el proceso político de Cristo, que tuvo lugar a continuación. En este último se han fijado, desde el punto de vista iconográfico, siete momentos representativos cuya secuencia es la siguiente: Presentación a Pilatos, traslado a la presencia de Herodes, liberación de Barrabás, Lavatorio de las manos de Pilatos, La Flagelación propiamente dicha, la Coronación de espinas y el Ecce Homo (50).

La escena de la Flagelación aparece mencionada en los cuatro evangelios (51) y ha sido fuente de inspiración para gran número de artistas. En su iconografía hay que distinguir entre elementos esenciales, como son Cristo y los sayones y elementos ocasionales, como puede ser la presencia de espectadores. Nuestro grabado (Fig. ib.) se limita a la representación de Cristo y tres sayones. La figura de Cristo es atlética y corpulenta, con influencias miguelangelescas. Aparece atado a la columna con el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante y a un lado. Va cubierto únicamente por un paño de pureza, y aparece rodeado por las tres figuras robustas de los sayones, dispuestos simétrica y radialmente a su alrededor. El uno golpea con un manojo de varas (fasces) y los otros dos golpean con látigos. Uno de ellos sostiene una soga con su mano izquierda. La expresión de mansedumbre del rostro de Cristo contrasta con las facciones rudas y caricaturescas de sus verdugos.

./..

El grabador, que firma H.A., se inspiró en la admirable Flagelación de Sebastiano del Piombo de San Pedro in Montorio a través de las copias que se hicieron del mismo (52). Entre ellas creemos que para los sayones se ha seguido la realizada por Nicolo Nelli para los misterios del Santísimo rosario (Fig. PA 47a) (53). Esta misma composición se repite en el cuadro de Becerra que se encuentra en el Museo del Prado y en la Flagelación de Denis Calvert, actualmente en la Galería Borguese de Roma.

A nuestro juicio, el grabado que comentamos destaca por la seguridad del dibujo.

CALVARIO (Cat. PA 49)

La escena de la Crucifixión ha quedado fijada en la iconografía religiosa en dos momentos característicos. En el primero, el crucificado está aún vivo y ha recibido la denominación de "Jesús clavado en la cruz", en el segundo ya ha sobrevenido la muerte y, por tanto, ha recibido la denominación de "Jesús muerto en la cruz". Las representaciones correspondientes a este último momento son muy variables, desde las más simbólicas hasta las más estrictamente históricas, en las que, por otra parte, también se observa una amplia gama en lo que respecta al número de personajes.

Nuestro grabado (Fig. ib.) que corresponde al tipo de "Jesús muerto en la cruz" es de estructura muy simple y reduce a tres el número de personajes. La figura central, como es lógico, corresponde a Cristo crucificado, muerto, cuyo cuerpo pende de tres clavos.

De acuerdo con lo que es común en el arte occidental, a partir del s. XI el cuerpo de Cristo corresponde al de un hombre joven bien desarrollado y musculado, cubierto con un reducido paño de pureza, la cabeza inclinada hacia un lado con barba y amplia melena y portando la corona de espinas.

En nuestra opinión, Pedro Angel utilizó para este -

./..

grabado otro de Cornelio Cort que éste realizó sobre un dibujo de Julio Clovio (54) (Fig.PA 49 a). Como puede apreciarse Pedro Angel copió las figuras de Cristo y de María , eliminó a María Magdalena y sustituyó la figura de San Juan por la de otro santo de tipo convencional y barbado. La observación de las figuras nos indica que estas modificaciones vienen en parte determinadas por la necesidad de adaptar un original de formato vertical al formato apaisado utilizado en todo el Flos Sanctorum. Para ello eliminó la parte inferior del grabado de Cort, por lo que la figura de María no aparece ya de cuerpo entero y, por razones de simetría, tampoco la de San Juan que él introduce en su composición. Naturalmente, desaparece así la calavera y se reduce la alzada de la cruz. Como sucedía frecuentemente, introduce nuevos elementos paisajísticos tales como las esquemáticas nubes, el horizonte rocoso y la ciudad de Jerusalén al pie de las montañas.

A pesar de disponer de un buen modelo, el grabado de Pedro Angel pone de manifiesto las deficiencias de nuestro grabador. El dibujo es muy inseguro. Detalles tales como las manos de María y Juan o los pies de Cristo muestran graves deficiencias.

RESURRECCION (Cat. PA 50)

Existe una divergencia en cuanto al significado de la Resurrección entre los evangelios y los Apócrifos. La iconografía ortodoxa ha recogido distintas fases de las cuales la salida de Cristo del sepulcro es, sin duda, la más representativa. Este momento es el que está recogido en nuestro grabado (Fig. ib.) en el que aparece la figura de Cristo en pie sobre su tumba así como los soldados de la guardia romana. La figura de Cristo, corpulenta y de carácter clásico, parece flotar en el espacio y se encuentra dentro de una aureola ovalada de la que emanan rayos. Debido a que los rayos invaden la zona terrenal donde se encuentran los soldados, no existe separación entre ésta y la zona celestial, fundiéndose ambas.

Las posturas movidas y en escorzo pretenden describirnos el asombro de los soldados ante el prodigio.

En el ángulo superior izquierdo aparece una escena secundaria de reducido tamaño en la que se ve al mismo Cristo apareciéndose a su madre, dentro de un marco arquitectónico de carácter serliano.

En nuestra opinión, Pedro Angel se inspiró para este grabado en alguna de las reproducciones que por entonces circulaban de obras flamencas, tales como las de Martín de Vos, Van der Brock, etc.

./..

En el grabado que nos ocupa, el claroscuro está poco acentuado y debido a ello y a la excesiva saturación de líneas, la composición resulta difícilmente legible.

LA PENTECOSTES (Cat. PA 51)

La venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles - tiene diversas apoyaturas escriturísticas según se trate - del Evangelio de San Juan (55) o la descripción que figura en los Hechos de los Apóstoles (56). Es esta última la que ha servido de base general para las representaciones - artísticas.

En la iconografía se distinguen dos tipos fundamentales según esté presente o no la Virgen. María ya había - recibido el Espíritu Santo el día de la Anunciación, por - ello ya no era necesario que lo recibiera aquí; la tradición iconográfica procede del relato de los Hechos cuando se dice: "Todos estos perseveraban unánimes en la oración con algunas mujeres, con María, la Madre de Jesús, y con - los hermanos de éste" (57). En el presente grabado (Figura ib.), la escena sucede sobre una tarima y existe un interés especial en la representación de la figura de la Virgen, con las manos juntas y en devota actitud.

Los apóstoles que visten túnica y manto aparecen - todos barbados, menos Juan y Felipe o Mateo; rodean a María en un conjunto abigarrado. Las figuras, en primer término, se encuentran aprisionadas por la arquitectura. En - general, por la abundancia de grises del grabado y el deseo de traducirnos los valores tonales, creemos que el posible modelo pudiera adscribirse al área veneciana.

ASCENSION (Cat. PA 52)

La representación del momento de la Ascensión de Cristo a los cielos ofrece tres variantes iconográficas según que aparezca la figura completa de Cristo, solamente su cabeza o únicamente la parte inferior del cuerpo, especialmente los pies.

El grabado que estudiamos pertenece a este último tipo (Fig.ib.) y representa la elevación de Cristo del círculo de los doce apóstoles tras dejar su huella sobre la roca.

No se ha representado la figura de la Virgen ni tampoco la de los dos varones con hábitos blancos de que hablan los "Hechos de los Apóstoles" (58).

Es curioso que el número de apóstoles sea el de doce, después de la desaparición de Judas, evidentemente se incluye a Matías, aun cuando según la Escritura todavía no había tenido lugar su elección en el momento de la Ascensión.

Este grabado, que aparece sin firma, es muy elemental, por lo que suponemos sea la obra de un aprendiz de taller.

Todo el conjunto es muy plano y el fondo está simplificado por medio de los rayos radiales de la aureola.

5. NUEVO TESTAMENTO: VIDA DE LA VIRGEN

VIRGEN ENTRONIZADA CON EL NIÑO JESUS, ENTRE ANGELES MUSICOS

(Cat. PA 53)

El grabado que estudiamos y cuya reproducción aparece en la figura ibidem corresponde a la primera de las ilustraciones que aparecen en la segunda parte del Flos Sanctorum "en que se escribe la Vida de la Virgen Sacratísima madre de Dios y señora nuestra y las de los santos antiguos - que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo".

El grabado en cuestión representa a la Virgen sentada sobre gran trono rematado en volutas, con el Niño en pie sobre su regazo; viste amplia túnica y manto, y cubre su cabeza nimbada con un velo; el Niño, corpulento, está casi - desnudo y tiene nimbo de rayos. El trono aparece cubierto - con un dosel cuyo remate queda fuera del grabado pero no - así los cortinajes que caen de forma un tanto teatral. La - parte central de la estancia donde la Virgen apoya sus pies, está cubierta con una alfombra. Posiblemente esta composición deriva de la "Maestá" que es sobre todo una apoteosis de la maternidad divina y humana de la Virgen, con acompañamiento de ángeles músicos y turiferarios" (59).

En efecto, vemos a los lados, dos ángeles músicos - rodilla en tierra, haciendo sonar melodías bajo los acordes de instrumentos que parecen ser una viola y un violoncelo, respectivamente. Los ángeles son dos jóvenes aniñados y

./..

simétricos tanto en las actitudes como en la disposición de las alas.

Este grabado se ha utilizado de tres a cuatro veces -depende de las ediciones- y en alguna de ellas sin aparente justificación.

EL ARBOL DE JESSE (Cat. PA 54)

Este grabado figura en la "Vida de Nuestra Señora" del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas nada menos que en siete ocasiones, relativas a otros tantos momentos estelares: Concepción, Natividad, Visitación, Circuncisión, Huída a Egipto, y asimismo en la de las Vidas de Santos. Resulta sorprendente que todos estos capítulos del ciclo vital de María que tienen tan rica y personal iconografía - vengan ornados siempre con la estampa del Arbol de Jessé , sin firma.

La composición es bien sencilla y simétrica; aparece el patriarca tendido de costado en el suelo, apoyando - la cabeza sobre su antebrazo derecho flexionado y de su espalda emerge el tronco del árbol del que salen dos grandes ramas a cada lado que portan cada una tres reyes; el propio tronco culmina en una flor con el fruto, que es Cristo en brazos de la Virgen. Jessé, el padre de David, es quien inicia la jerarquía real de Cristo, aunque él no fué rey; viene citado en el Evangelio de Mateo formando parte de la genealogía de Jesús, como eslabón de la cadena que arranca de Abraham, siendo engendrado por Obed en Ruth (60). Lucas, por su parte, lo menciona como hijo de Jobed al tiempo que hace arrancar la genealogía cristológica de Adán - (61).

Responde el patriarca en nuestro grabado bastante bien a la iconografía clásica; es un viejo venerable, de -

./..

luenga barba blanca y amplia frente que despierta de un profundo sueño; viste túnica y manto de amplios pliegues; calza sandalias de tipo grecorromano.

Las ramas tienen hojas palminervias, sin ajustarse a un tipo específico. De la parte superior nacen grandes cálices que recuerdan la flor del agavanzo que no tiene un simbolismo especial, pero es muy usado como ornamentación ya desde la Edad Media (62).

Del interior de los doce cálices surgen otros tantos bustos coronados, portando el cetro y la corona, como corresponde a la jerarquía real de los personajes.

Aunque el número de doce es puramente simbólico y pueden oscilar los personajes nada menos que entre trece y ochenta y siete, es presumible que puedan representar, como sucede en diversas iglesias europeas -Buurkerde en Utrech , Saint Riquier et Fresnay (Oise), rosetón grande septentrional de la catedral de Chartres- a los primeros antepasados de Cristo a contar desde David, si se sigue el texto de San Mateo. En orden cronológico son: David, Salomón, Roboán, Abias, Asa, Josafat, Joram, Ozias, Joatham, Acaz, Ezequías y Manasés. Todos aparecen con barba y visten túnica y algunos armadura que recuerda a la de los emperadores romanos y casi siempre se cubren con manto afiblado.

En cuanto a la Virgen con el Niño responden al tipo

./..

convencional de la iconografía tradicional a lo largo de la historia del arte, es decir, María de frente vistiendo túnica y manto sostiene al Niño desnudo con el brazo derecho, mientras apoya la mano izquierda sobre sus pies.

Este grabado está directamente inspirado en una estampa de Antonio van Leest, sobre un dibujo de P. van der - Borcht, para la ilustración del Missale Romanum de 1574, bajo el epígrafe de La Visitación (Fig.PA54a). En nuestra opinión, la figura de Jessé, corpulenta y sinuosa, es puramente decorativa y armoniza perfectamente con las convencionales y ondulantes ramas. El fondo blanco del grabado realza mucho el dibujo (63).

NATIVIDAD DE LA VIRGEN (Cat. PA 55)

Dentro de la estructura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, nos encontramos, en lo relativo a la celebración de las fiestas, con la "Natividad del glorioso precursor San Juan Bautista" en junio y la "Natividad de la Virgen sacratísima María Madre de Dios y señora nuestra" en septiembre, para las que se ha utilizado un mismo grabado, figurándose las respectivas escenas en un interior, en el que intervienen personajes femeninos. Identificamos la escena como el "Nacimiento de la Virgen" porque es de la manera como lo entiende el arte.

La fecha del nacimiento de María se ha establecido arbitrariamente el 8 de septiembre (64). A falta de detalles, los artistas lo que han hecho es crear una escena convencional. Ana está acostada o sentada en su cama servida por mujeres que vierten agua sobre sus manos con una palangana. Dafni, una de ellas, a la cabecera agita un cazamoscas sobre su cabeza.

Como en el nacimiento de Jesús, el motivo bizantino del baño del niño persiste durante mucho tiempo; las comadronas bañan a la criatura en una jofaina en forma de copa. Esto sucede hasta el s. XV, pudiendo considerarse la escena como una escena de género. La iconografía del s. XVII, inspirada en el Concilio de Trento, añade el elemento angélico que, por otra parte, era ya frecuente en la pintura alemana (65).

./..

Pedro Angel desarrolla la escena según el modelo bizantino, adoptado por la pintura italiana. La escena se desarrolla en el interior de un aposento palaciego en donde, en primer término, aparece la escena secundaria del aseo de la Niña. En efecto, las dos sirvientas que lo llevan a cabo, la una sosteniendo a la criatura y la otra calentando un paño en el brasero, adquieren gran importancia. A la izquierda, en segundo término, se encuentra Santa Ana acostada en un gran lecho bajo dosel. Una criada la atiende. En último término, a la derecha, una joven viene del horno con un plato y una jarra.

Como en tantos grabados de Pedro Angel la concepción difiere mucho de la ejecución, que es muy deficiente.

LA VISITACION (Cat. PA 58)

La Visitación es un tema bíblico representado a lo largo de toda la historia del arte en sus dos modalidades, helenística y asiria, la primera ceremoniosa y distante, la segunda entrañable y humana: las dos mujeres, María y su prima Santa Isabel se saludan fundiéndose en un abrazo, mientras en la fórmula helenística se saludaban más friamente.

A estas dos fórmulas fundamentales vienen a añadirse otras menos repetidas, Santa Isabel se arrodilla ante María, representación de ésta con el vientre transparente viéndose el Niño a su través. A las dos protagonistas se suman en ocasiones otros personajes accesorios, los dos maridos y las dos Marías, anecdóticos que, por otra parte, comienzan a representarse pronto en el arte (69).

El grabado de Pedro Angel representa la escena a las puertas de una ciudad -la Visitación sucede en Hebrón-; María alta y joven, abraza a su prima. Ambas visten túnicas y mantos dispuestos de modo teatral; aparecen nimbadas, María con la cabeza descubierta y Santa Isabel con ella cubierta. La ciudad está precedida de majestuoso porticado renacentista sobre graderías; y dominan los arcos de medio punto y frontones curvos sobre las ventanas; tras las figuras femeninas se divisa al fondo una pequeña ciudad; no falta en el campo el elemento vegetal.

./..

Una copia fidedigna del mismo, sin firmar, se ha aprovechado, invirtiendo los elementos, para la fiesta de julio, titulada igualmente "Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel".

Este grabado se encuentra dentro de las normas manieristas: el punto de vista es bajo, lo que acentúa la esbeltez de las figuras.

CORONACION DE LA VIRGEN POR ANGELES (Cat. PA 59)

Al hablar de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, mencionamos los tipos de Coronación existentes en el arte. Este que está reflejado en el grabado (Fig. ibid.) es un motivo popular en el arte cristiano sin base bíblica. Su fuente es un relato apócrifo atribuído al obispo sardo Melitón, popularizado en el s. VI por Gregorio de Tours (70) y en el s. XIII por Jacques de Voragine.

La disposición de la cabeza y las manos es idéntica a las Coronaciones que estudiamos a continuación. (Fig.PA 60-61). La escena se desenvuelve entre nubes. María rodeada de ángeles recibe el galardón de manos de otros dos que se arrodillan respetuosamente. Angeles músicos ambientan la escena. Los de los extremos tocan una viola y un laúd a derecha e izquierda respectivamente. La figura de María es de gran tamaño, viste túnica y manto de amplios pliegues. Su cabeza gira a la izquierda.

Se ha utilizado este grabado para las tres fiestas marianas: la Asunción, la Virgen de las Nieves, en agosto y la Inmaculada, en diciembre.

5. VIDAS DE SANTOS

SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO (Cat. PA 62)

Santa Ana, madre de la Virgen, no aparece mencionada en los Canónicos; son los Apócrifos los que se encargan de fantasear su vida (73). Su culto en Occidente ha sido tardío y efímero, si bien ha logrado para sí multitud de patronazgos.

En cuanto a su iconografía presenta siempre el aspecto de una matrona; es raro que aparezca sola, más bien se la puede ver con la Virgen o con la Virgen y el Niño o con las tres Marías y toda su parentela. También goza de un ciclo iconográfico, con cuatro escenas; nacimiento milagroso de Santa Ana, su juventud, Santa Ana enseña a leer a la Virgen y la muerte de Santa Ana (74).

En nuestro grabado (Fig. ib.) vemos a Santa Ana con la Virgen y el Niño, ambas sentadas, María con Jesús en su regazo, de pie, desnudo, que tiende sus manitas hacia la abuela. Ambas visten túnica y manto de pliegues geometrizantes. La escena aparece en un interior, viéndose al fondo, a través de la ventana, una ciudad entre montañas. Aparte de un banco corrido de piedra, se ve, como única decoración, un gran florero de azucenas.

La composición se caracteriza por su simplicidad y simetría. Técnicamente es indeciso y fragmentario.

UN APOSTOL (Cat. PA 63)

Este grabado de carácter totalmente indefinido y convencional es utilizado en el Flos Sanctorum para ilustrar la vida de una serie de santos que tienen muy poco de común entre sí. Así, por ejemplo, se utiliza para Santiago el Mayor, San Matías, San Bernabé, San Andrés, Santo Tomás. Los atributos iconográficos de todos ellos son bien conocidos pero ninguno de ellos figura en el grabado, con lo cual se asegura su polivalencia.

En la lámina de que nos ocupamos ahora (Fig. ib.) aparece una figura manierista de un santo en el centro y en primer plano portando un libro. A ambos lados aparecen una superposición de edificios a un lado y un paisaje agreste al otro.

VIDA DE SAN BENITO ABAD (Cat. PA 64)

Nace San Benito hacia 480 en Nursia -Umbria-; hacia el 500 se retira a una gruta llamada Sacro Speco, cerca del lago de Subiaco para llevar una vida eremítica. Funda en 528 el célebre monasterio de Monte Cassino y allí compone la regla de la Orden benedictina. Muere en 547 (75). Más tarde Jacobo de Voragine embellecerá su vida (76).

Iconográficamente se le representa tanto barbado como sin barba, vestido con el hábito negro de los benedictinos y puede llevar distintos atributos: criba rota, una copa, un cuervo. Su vida se ha plasmado además plásticamente en 15 escenas.

La escena representada en el grabado de Pedro Angel (Fig. ib.) no es específicamente del santo, antes bien ha servido para ilustrar la vida de otros santos, por ejemplo, San Mauro, discípulo de San Benito, San Francisco de Paula. En ella aparece el santo vestido de monje con largos hábitos, cabello cortado según la regla benedictina, nimbado, portando el báculo abacial y dirigiendo los trabajos de varios monjes que están construyendo el muro de un monasterio -¿ Monte Casino ?- del que ya han levantado parte y se ve una nave con ventanas con arco de medio punto. Dos monjes levantan un muro a base de ladrillos en tanto que otro echa agua para preparar la argamasa y un tercero porta viandas -

./..

en una canastilla. Tras el santo se ve un pozo y delante un gran recipiente en forma de tronco de pirámide invertida.

Independientemente de su gracia descriptiva este grabado carece de interés.

SAN BERNARDO (Cat. PA 65)

Este grabado (Fig.ib.) cuya técnica es muy deficiente, ha sido utilizado en el Flos Sanctorum para ilustrar las vidas de San Bernardo Abad y Santo Tomás de Aquino. Sin embargo, está fuera de toda duda que la imagen corresponde específicamente al primero. En efecto, la figura arrodillada porta un báculo abacial y lleva el hábito benedictino. Ante él, la Virgen sentada con el Niño en brazos hace referencia a la devoción mariana de San Bernardo. Las figuras, todas nimbadas, ocupan el centro de la composición en cuyo fondo aparece una arquitectura clásica: bóveda con casetones entre fuertes pilares. Al fondo se divisa una "veduta" con paisaje. Los otros elementos decorativos tales como la mesa con jarrón de azucenas, la mesa de trabajo con libros, las piedras en primer término, no tienen al parecer otra misión que la simbólica o decorativa. No forman un conjunto coherente. Ello sugiere la posibilidad de que Pedro Angel haya utilizado más de un grabado para su composición.

VIDA DE SANTA CECILIA VIRGEN Y MARTIR (Cat. PA 66)

Su vida tiene una hermosa leyenda, cuyos rasgos están tomados de la "Historia de la persecución vándala" de Bernarde de Vite que escribiía hacia 486 (77).

Obligada por sus padres esta mártir romana a casarse con Valeriano, ella le convierte en la cámara nupcial en el ideal de la castidad cristiana; el joven se hace bautizar por el papa San Urbano con su hermano Tiburcio y los dos son condenados a muerte. Habiendo rehusado sacrificar a los dioses, Cecilia es condenada a morir asfixiada, pero es refrescada por un manantial celeste. Entonces un lictor recibe la orden de cortarle la cabeza; tres golpes le da con la espada en la nuca sin conseguir separarla del tronco. Al cabo de tres días de agonía expira en presencia del papa Urbano, que la manda sepultar en el cementerio de Calixto. Voragine le dedica un capítulo y el arte de épocas modernas, a partir de la Reforma, se interesa por las vidas de los mártires (78); se descubre el cuerpo de la santa (79).

La iconografía es muy variada; puede aparecer orante -catacumba de San Calixto en Roma-, con un instrumento musical a partir del siglo XV, con una corona de rosas o de lis, o con la herida al cuello.

La escena que nos ocupa en el grabado (Fig. ib.) es la representación de su martirio. Se ve en el centro a la -

./..

santa arrodillada y ya degollada; el sayón con la espada en su diestra, porta la cabeza de la mártir presentándola a Almachius, el prefecto. Este aparece a la derecha sentado en su trono con cetro en la mano. Ante él los jefes de la guardia contemplan la escena. Dos santas damas, nimbadas, observan tristemente el cruel espectáculo.

A lo lejos se divisa una ciudad y al fondo y en lo alto dos ángeles entre nubes, suben el alma de Cecilia, en forma de una joven desnuda, al cielo.

SAN CRISTOBAL (Cat. PA 67)

Este santo, cuyo grabado estudiamos, es fabuloso, y su origen se remontó al s. XI; su nombre significa en griego portador de Cristo (80). Se populariza su vida en la Leyenda Aurea (81) y a partir de entonces corre la tradición de que un hombre que había llevado al Salvador sobre sus espaldas no podía ser más que un gigante. Orgulloso de su -- fuerza, no consiente en servir más que al soberano más poderoso del universo. Y es en el Niño Jesús en el que el gigante reconoce a su Dueño una tarde en que le pide cargar sobre sus espaldas. Haciéndose cada vez más pesado, de modo - que apoyado el santo sobre un tronco de árbol que casi se - rompe, apenas puede alcanzar la ribera opuesta donde un ermitaño le guía con su linterna. El Niño misterioso se hace reconocer entonces y le revela que es Jesucristo, soberano del cielo y de la tierra. Para darle la prueba le dice que plante en tierra su bastón que se transforma en palmera cargada de dátiles. Además de este hecho asombroso, su vida está llena de anécdotas que cuentan los hagiógrafos.

Su iconografía experimenta una variación. De aparecer representado inicialmente inmóvil pasa, a partir del s. XIV, a vérsele en marcha y es así como le vemos en nuestro grabado (Fig.ib.); corpulento cual gigante, con manto y túnica cortos porta al Niño sobre su hombro mientras atraviesa el río; ambos conversan, en tanto San Cristóbal se apoya fuertemente sobre su bastón. Se ve una ciudad a la izquier-

./..

da y al otro lado espera con una antorcha encendida el ermitaño de que nos habla la leyenda; al fondo se ve su cabaña y en la lejanía un castillo al lado del río.

Se trata de un grabado, bajo el punto de vista técnico, esquemático, en el que el grabador no se ha preocupado de resolver ningún aspecto técnico. Se limita a respetar la iconografía tradicional de San Cristóbal.

LOS CUATRO EVANGELISTAS (Cat. PA 68)

En nuestro grabado (Fig. ib.) contemplamos a los cuatro Evangelistas escribiendo sus evangelios sentados en torno a una mesa en compañía de sus respectivos símbolos. Aparecen en variadas actitudes, muy movidas. Visten todos túnica y manto con abundantes plegados; están nimbados y llevan los pies desnudos. La escena sucede en un sencillo interior. Este grabado ilustra las vidas de San Marcos, San Mateo y San Lucas, dejando fuera la vida de San Juan debido a que más adelante se le dedica un capítulo a él solo.

VIDA DE SAN FRANCISCO DE ASIS (Cat. PA 69)

Es bien conocida la importancia y la significación que en la iglesia medieval tuvo el Santo de Asís (1182-1226). El creador de las "Florecillas" y hermano de las obras de la creación se transforma apenas enterrado en un personaje de leyenda y un "Christi imitator" (82). Voragine le dedica un bello capítulo (83) y su figura cobra gran importancia a lo largo de la historia del arte (84).

Su iconografía es doble; al primer tipo se podría calificar de "giottesco" y perdura hasta la Reforma; el segundo o "tridentino" se inicia a partir del Concilio. Sin embargo, en ambos tipos hay elementos constantes, aparece siempre con hábito franciscano o con cordón de tres nudos, suele llevar el crucifijo en una mano y los estigmas en mano, pies y costado. No hay en ningún período constancia respecto a la presencia o ausencia de barba.

Su ciclo iconográfico es por lo demás bastante extenso, componiéndose en la iconografía medieval nada menos que de 24 escenas. La tridentina, en cambio, es más reducida, solamente 8 escenas.

El grabado que nos ocupa (Fig. ib.) representa la estigmatización del santo. Hemos de recordar, para su encuadre histórico, que en 1224 se retira a la soledad del monte Averno, en el Casentino, donde el día de la fiesta de la

./..

Exaltación de la Santa Cruz tiene la visión de un crucifijo aéreo sobre el cual está clavado Cristo con apariencia de serafín de seis alas. De las llagas del Crucificado emanan rayos que inciden sobre su carne formando estigmas.

El santo, de rodillas, recibe los rayos que vienen de lo alto, donde se adivina a Cristo. Viste como es ley, de franciscano, con el cordón de triple nudo; aparece barbado y con nimbo en la cabeza. Sucede la escena en el campo entre árboles y se ve a la izquierda una casa y una torre medieval; al fondo se divisan poblados. Se trata, como vemos, de una composición totalmente convencional en la que no se aprecia ningún detalle de originalidad ni de técnica que proporcione valor especial al grabado.

SAN GREGORIO MAGNO (Cat. PA 70)

Nos encontramos frente a un grabado que como tantos otros ha sido aprovechado para ilustrar diversos capítulos del Flos Sanctorum -Vidas de San Gregorio Magno, San Buena Ventura, San Agustín, San Clemente, San Dámaso; Cátedra de San Pedro en Roma y San Pedro y San Pablo-.

San Gregorio el Grande, a quien Vorágine dedica un largo capítulo de la Leyenda Aurea (85), es uno de los cuatro Padres de la Iglesia latina. Hijo de Santa Silvia, nace en Roma hacia el 540. Se retira del mundo a la muerte de aquélla y transforma el palacio de su familia, sobre el monte Celio, en monasterio benedictino donde profesa, llegando a ser abad. Elegido papa contra su voluntad en 590, muere en 604. De él destacan sus numerosas obras de tipo religioso.

Su iconografía lo muestra siempre imberbe y con la cruz pontifical de triple travesaño por ser papa, teniendo frecuentemente como atributos la paloma inspiradora y la figura del emperador Trajano liberado del Purgatorio por sus oraciones. Tiene el santo un ciclo iconográfico de cuatro momentos fundamentales, alguno de ellos subdividido (86).

En el grabado de Pedro Angel (Fig. ib.) contemplamos al pontífice, vestido con las ropas propias de su rango, sentado sobre el solio pontificio, con tiara de tres cuer--

./..

pos y la cruz de doble travesaño. Bendice a unos novicios - arrodillados ante él, en tanto contemplan la escena tres - prelados a un lado y otros tantos cardenales al otro. Es de destacar que la simetría es un elemento esencial en esta - composición. La arquitectura del fondo sirve para enmarcar las figuras.

SAN ILDEFONSO ARZOBISPO Y CONFESOR (Cat. PA 71)

Nacido este santo en el año 606 es llamado por Recesvinto para ocupar la sede episcopal de Toledo en el 657, muriendo diez años más tarde.

Se distinguió por su gran devoción a la Virgen defendiéndola contra herejes y judíos. Según la leyenda, se estaba preparando para la celebración de la Asunción de María, ayunando durante tres días cuando vió a la Señora, rodeada de un ejército de vírgenes, bajar a la catedral y sentarse sobre un trono episcopal. El se aproximó recitando la salutación angélica de María y ella para agradecerle su devoción lo reviste con una magnífica casulla bordada, diciéndole: "Tú eres mi capellán".

Como atributo de su iconografía aparece la casulla que le ofrece la Virgen. Puede representarse también al santo cortando un trozo de velo de la patrona de Toledo, Santa Leocadia (87).

En el grabado que ahora estudiamos (Fig. ib.) se representa la imposición de la casulla al santo, arrodillado y orando con las manos juntas, por dos ángeles enviados por la Virgen, que aparece sentada sobre un trono de nubes. Completa la escena un numeroso grupo de ángeles. Esta lámina aparece muy deteriorada, tal vez por desgaste de la plancha.

VIDA DE SAN JERONIMO (Cat. PA 72)

San Jerónimo, uno de los padres de la Iglesia latina, nace en el año 347 en Stridón, cerca de Aquilea, en Venecia, y va a Roma como discípulo del famoso gramático Donato, consiguiendo hacerse políglota. Bautizado a los 19 años va en peregrinación en el año 373 a tierra Santa y se retira desde el 375 hasta el 378 al desierto de Siria para llevar una vida de anacoreta. Es entonces cuando escribe la Vida de San Pablo eremita. De regreso a Roma se hace colaborador del papa Dámaso volviendo a Palestina, donde lleva a cabo la traducción de la Biblia denominada Vulgata, hasta su muerte en el año 420 (88).

Su iconografía es bastante variada. Puede aparecer como penitente en el desierto, como doctor de la Iglesia, como sabio en su celda. Varias escenas adornan su vida contada en ciclo, desde sus tentaciones hasta el milagro póstumo de su muerte.

El grabado de Pedro Angel (Fig.ib.) presenta al santo de acuerdo con el primer tipo, es decir, penitente en el desierto. Está, como es tradicional, semidesnudo, con un crucifijo en su mano izquierda ante el que ora, golpeándose el pecho con una piedra. No se ven aquí ni el cráneo, ni el reloj de arena atributos habituales del penitente, sino con su amigo el león -leo mansuetus- al que retira una espina de la pata.

./..

Contémplanse además, en primer plano, los atributos del santo como cardenal, el sombrero y la ropa. Unos árboles a derecha e izquierda y alguna roca convencional constituyen el escenario del santo, de gigantescas proporciones en relación con lo que le rodea. Nos recuerda a la escultura de Montañés sobre el mismo personaje.

VIDA DE SAN JUAN CRISOSTOMO (Cat. PA 73)

El grabado que ahora estudiamos (Fig. ib.) representa una escena doctrinal; es por ello que el grabador lo ha aprovechado para ilustrar la vida de personajes sabios, así los Padres de la Iglesia, San Juan Crisóstomo, San Atanasio, San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Ambrosio; también ha servido para ilustrar la vida de San Hilario, San Ignacio, discípulo de San Juan Evangelista, San Martín, San Nicolás, obispos, San Remigio y San Isidoro, arzobispos.

La vida de varios de estos grandes hombres fué descrita inicialmente por Jacobo de Voragine. (89).

En nuestro grabado se representa a un prelado mitrado, vestido de monje -puede ser un abad-, sentado sobre un sencillo trono, que hojea un libro sobre una mesa, donde se ven también varios objetos de escritorio: una pluma, tintero, un libro y un abrecartas. Un grupo de discípulos escuchan su disertación; uno de ellos, de tres cuartos, ocupa un primer plano y los cuatro restantes miran de frente. Todos llevan bonete en la cabeza y visten como universitarios de la época medieval sentados sobre un banco corrido. La escena se desarrolla en un interior con muros de ladrillo.

SAN JUAN EVANGELISTA (Cat. PA 74)

Hijo del Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor aparece en los momentos fundamentales de la vida de Cristo, en las bodas de Caná, en el Monte Tabor, en el Monte de los Olivos. Durante la Ultima Cena apoya su cabeza sobre el pecho de Cristo quien le confía en la cruz el cuidado de su Madre. El con San Pedro corre a ver el sepulcro vacío de Jesús resucitado. A la muerte de la Virgen se encarga de llevar ante su féretro la palma , tomada en el paraíso por un ángel (90).

Predica el Evangelio en Judea y Asia Menor. En Roma sufre la persecución de Diocleciano, siendo arrojado en una caldera de aceite hirviendo saliendo ileso. Acusado de magia es exiliado a la isla de Patmos donde escribe el Apocalipsis. Muerto el emperador vuelve a Efeso, donde había estado tras la muerte de Jesús, y allí se le obliga a beber una copa envenenada, pero no sufre mal alguno. A su muerte es conducido directamente al cielo en cuerpo y espíritu. De su vida hace una hermosa descripción Voragine (91).

Respecto a su iconografía existen dos tipos diferentes. En Occidente aparece generalmente como un joven imberbe, mientras que el arte bizantino lo muestra viejo, calvo y con barba blanca. Los atributos más característicos son el águila, la copa envenenada, la caldera de aceite hirviendo y la palma del paraíso.

./..

El grabado que nos ocupa (Fig. ib.) es muy sencillo de composición. La actitud de San Juan es muy manierista, - paralela a la de otro apóstol barbado que ya hemos descrito (Fig.PA 63), Aparece joven e imberbe, nimbado. Viste túnica y manto y lleva una copa en la mano izquierda. Como conse-- cuencia de la bendición que con la mano derecha realiza sobre la copa el "veneno" sale fuera bajo la forma de un pequeño dragón. La figura solitaria y en posición elicoidal - se encuentra enmarcada por una arquitectura monumental. Al fondo, como es frecuente en numerosas reproducciones, hay - una veduta, con paisaje.

VIDA DE SAN LORENZO MARTIR (Cat. PA 75)

Famoso santo español nacido cerca de Huesca, es martirizado en Roma en 258 bajo la dominación de Decio.

Tres días antes del martirio del papa Sixto II que le había ordenado diácono y le había confiado el tesoro de la Iglesia, fué apresado y obligado a entregar el tesoro, - pero no quedaba nada, pues había sido distribuído entre los pobres. Furioso entonces el emperador le condena a morir - quemado sobre una parrilla.

Su vida es contada por Vorágine (92) y Gonzalo de Berceo, quien le dedica un libro en poesía contada con mucha gracia.

Su iconografía es sencilla; joven y con la cabeza - desnuda viste dalmática de diácono; porta bien el libro de los Evangelios y una cruz procesional o una bolsa o un cáliz lleno de piezas de oro, aunque lo más característico es el instrumento del martirio, la parrilla. Puede aparecer - aislado o con los compañeros, Vicente, Ciriaco y Esteban, - en figuras o en ciclo de siete escenas desde su ordenación como diácono a la asunción de su alma al cielo por dos ángeles (93).

El grabado (Fig. ib.) representa el martirio del san

./..

to, al que vemos completamente desnudo recostado sobre la - ardiente parrilla mientras un sayón trae leña para el fuego, otro sostiene una tea encendida y un tercero lo sujeta con una horca de madera. A la derecha el emperador Decio, sentado en un trono, bajo dosel, vestido ricamente y con el - centro en su diestra, contempla la escena de forma ausente.

VIDA DE SANTA LUCIA (Cat. PA 76)

Santa Lucía, virgen de Siracusa, sufre martirio bajo la dominación de Diocleciano. Denunciada por su novio pagano de ser cristiana ante el cónsul Pascasiomo, es condenada a sufrir multitud de suplicios; una leyenda dice que le fueron arrancados los ojos y enviados a su novio. Para la iconografía es éste el atributo más frecuente, y a veces una espada o llamas o un cirio. Cuatro escenas componen su ciclo iconográfico (94). Vorágine le dedica un capítulo (95).

En el grabado de Pedro Angel (Fig. ib.), la santa aparece en primer término y en el centro de la composición como si se tratara de una escultura. Lleva en su mano derecha la palma del martirio y en su izquierda una bandeja con sus ojos. La escena se desarrolla al aire libre en el que Pedro Angel tiene la oportunidad de introducir toda serie de elementos convencionales: fantásticas formaciones rocosas, un puentecillo, el sol que se asoma por entre las nubes a la izquierda y un arbolito llorón con el consabido castillo a la derecha. Todo ello perfectamente equilibrado.

Esta lámina ha sido utilizada para ilustrar las vidas de Santa Clara y Santa Susana.

VIDA DE SANTA MARIA EGIPCIACA (Cat. PA 77)

Dentro del apartado de "Santos Extravagantes" que Alonso de Villegas incluye en el tomo LII del Flos Sanctorum, se relata la vida de Santa María Egipcíaca, para cuya ilustración Pedro Angel compuso el grabado que estudiamos (Fig. ib.).

Según la tradición la santa experimentó una conversión tardía y milagrosa ante la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, después de haber sido cortesana durante muchos años en Alejandría (96).

Después de su conversión se retira al desierto donde practica una dura penitencia y es alimentada milagrosamente.

A falta de vestidos, su desnudez es cubierta por sus largos cabellos que le llegan hasta la rodilla.

Siempre se la representa como eremita en el desierto, desnuda y macilenta, y de avanzada edad. Sin embargo, en nuestro grabado aparece como una joven alta y robusta en actitud de contraposta. Salvando las distancias, ofrece cierta semejanza con la escultura de la misma santa de Juan de Mena que se encuentra en el museo de Valladolid.

Aparece a la entrada de la cueva enmarcada por ro-

./..

cas, como si se tratase de un nicho.

Las grandes piedras, delimitadas unas de otras, por trazos que acentúan los relieves, dan al conjunto un carácter cubista, de forma que el grupo rocoso se descompone en poliedros.

A ambos lados de la composición central aparecen dos fugas de paisaje de las que la de la izquierda presenta, en la lejanía, la ciudad de Jerusalén con el templo circular del Santo Sepulcro, donde tuvo lugar la conversión de la Santa.

En esta ocasión, el grabador se ha permitido lo que nos parece un detalle gracioso. En la parte inferior derecha un pájaro picotea sobre una piedra en la que aparece el monograma de Pedro Angel.

Todo el grabado tiene un extraño ambiente surrealista que le diferencia bastante de las láminas de este grupo que acabamos de estudiar.

Es de lamentar que aparezca con claros síntomas de desgaste.

SANTA MARTA (Cat. PA 78)

El grabado que se ha utilizado para ilustrar las vidas de Santa Mónica, Santa María Magdalena, Santa Marina y Santa Marta, sirve de modo específico para esta última (Figura ib.).

Hermana de María Magdalena y Lázaro, aparece dos veces en los Evangelios, en su casa de Betania donde sirve al Salvador y en la escena de la resurrección de su hermano Lázaro. A esto se añade la leyenda provenzal (97), según la cual se embarcaría después de la Ascensión de Cristo, con sus hermanos y habría llegado a Marsella, predicando el cristianismo en Provenza, en Tarascón, donde aspergiendo agua bendita y pasando el hisopo alrededor del cuello a un dragón fluvial, llamado Tarasca, parecido al Leviatán del Libro de Job, le guía con un lazo a Arlés donde fué muerto (98).

Su iconografía más popular es la que la representa cual un San Jorge femenino conduciendo al dragón por un ramal y rociándolo con agua bendita con un hisopo. Su vida se condensa en el arte en un ciclo de 8 escenas.

En este grabado se ve, en el centro, a la santa nimbada, con túnica y manto llevando del ramal al dragón al que asperge con el hisopo. La escena sucede al aire libre a

./..

la hora del crepúsculo, pues el sol aparece tras las montañas. A un lado se ve una extraña construcción circular y al fondo una ciudad.

El desarrollo del paisaje es puramente convencional y el dragón parece tener influencia oriental.

UNA SANTA MARTIR (Cat. PA 79)

El grabado destinado a Santa Petronila (Fig. 26), según la tradición hija de San Pedro, es totalmente convencional, tanto por lo que se refiere a la iconografía como a la composición. En el centro y en primer plano aparece una figura femenina, manierista por su esbeltez, que porta una palma, símbolo del martirio y en la mano derecha un libro que no guarda relación con el atributo característico de Santa Petronila, que es una llave. Hay una concepción teatral del paisaje en cuyo fondo aparece un anfiteatro formado por rocas y una ciudad medieval.

En el Flos Sanctorum se utiliza este grabado para numerosas santas: Santa Inés, Santa Bibiana, Santa Leocadia, pero, consecuentemente, sin los atributos característicos de ninguna de ellas.

ESCENA DE MARTIRIO (Cat. PA 80)

Esta plancha (Fig. ib.) ha servido para encabezar - las vidas de varios mártires. En ella aparece la escena de un doble martirio de un modo bastante clásico. A la dere-- cha, en primer plano, se ve un santo nimbado, arrodillado y con las manos juntas en actitud orante, que va a recibir el golpe mortal de un joven sayón que empuña su espada en alto. Tras él, en la misma actitud, se ve otro santo mártir - de la fé y a la izquierda un grupo de personajes vestidos a la romana, uno de los cuales, el jefe, ordena las muertes con la autoridad de su cetro. Al fondo se divisa una ciudad medieval con multitud de torres acastilladas; cerca del lugar del suplicio una casa en ruinas. El martirio se lleva a -- efecto a las afueras de la ciudad.

SAN MIGUEL ARCANGEL (Cat. PA 81)

Su iconografía es muy variada: puede aparecer a pie -en tierra o sobre una nube- y alguna vez a caballo. Sus ciclos son también ricos; las escenas de gesta en el arte -- cristiano son: el combate contra el dragón, el pesante de - almas, las tres apariciones en el Monte Gargano, en el Mont Saint-Michel y en el Mausoleo de Adriano y los milagros -- (99).

Son las dos primeras las representadas en nuestro - grabado. El tema de la lucha está tomado del Apocalipsis - (100) "Y hubo guerra en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón ... el gran dragón llamado Satán fué precipitado sobre la tierra y sus ángeles con él". San Miguel hunde su lanza en las fauces del dragón, como San - Jorge. El ángel aparece alado y el combate se produce en el cielo, rodeados ambos personajes de sus ángeles que toman - parte en la lucha (101).

Nuestro grabado (Fig. ib.) es muy sencillo de estructura. Sucede la lucha de ambos personajes, San Miguel y el dragón-Satán, entre montañas, sin acompañante alguno. El santo alado es un joven guerrero que viste al modo romano y se toca la cabeza con casco y cimera de plumas. Es a la vez, - como hemos dicho, pesante de almas; porta la balanza que se inclina hacia el lado de Satán quien, vencido en el suelo - con una lanzada dentro de su boca, pretende robar el contenido de uno de los platillos.

CONVERSION DE SAN PABLO (Cat. PA 83)

En el grabado (Fig.ib.) se representa la segunda escena de un extenso ciclo iconográfico constituído por 20 escenas, contadas a partir de la participación pasiva en el martirio del Protomártir. Saulo -todavía no es San Pablo- puede aparecer en el momento que nos ocupa a pie o a caballo (102). Los Hechos de los Apóstoles nada especifican (103).

En la lámina se ve al futuro apóstol caído del caballo, sostenido por uno de sus acompañantes; los demás aparecen en diversas actitudes, caído uno, corriendo otro, todos mirando hacia lo alto, pues "oyen la voz, pero no ven a nadie". Es un grabado donde la figura principal es el caballo al que se ve en violento escorzo mirando al amo caído mientras escapa lateralmente y galopa en dirección contraria al movimiento del mismo. La profusión de rayos luminosos que parten del cielo acentúan la composición diagonal del grabado y al mismo tiempo su centro espiritual. Esta composición es muy parecida a la utilizada por Rubens para un grabado sobre el mismo tema (Colecc.).

SAN PABLO, ERMITAÑO (Cat. PA 84)

Es el primer eremita, cuya vida ha sido escrita en latín por San Jerónimo. Nace en Tebas en 229 y se retira al desierto para escapar de las persecuciones de Decio. Vestido con túnica de hojas de palma confeccionada por él mismo era alimentado por un cuervo que le llevaba regularmente en su pico el pan de cada día.

Un día recibe la visita de San Antonio, que creía ser el primer eremita, pero al que un sueño había revelado la existencia de un cofrade más viejo que él; se pone en su búsqueda, guiado por un centauro y un sátiro. Aquel día a la hora de comer los dos santos reciben doble ración de pan.

San Pablo muere y su alma es llevada al cielo por ángeles, suceso que ve el otro santo; dos leones cavan su tumba (104) Vorágine se hace eco de su vida (105) y también de la de San Antonio (106).

En este grabado (Fig. ib.) se representa al Santo de rodillas sosteniendo un largo bastón y a la entrada de la cueva. Está rodeado de un grupo de animales en actitud de reposo; en primer plano, figuran el león, el oso, el ciervo y el jabalí. Al fondo, a la derecha, intenta la representación de una montaña a base de planos superpuestos y una distribución de luces y sombras. Coincidiendo con uno de los planos se percibe la silueta de unas construcciones. El conjunto, a pesar de todo, resulta muy plano.

SAN PEDRO Y SAN PABLO (Cat. PA 85)

La iconografía de San Pedro es muy rica. Su tipo iconográfico es claramente recognoscible cuando aparece como apóstol; tiene la cabellera y la barba rizadas y porta las llaves. Su atributo más usual desde el siglo V es el "Claviger coeli". Otros atributos propios del santo son la barca, el gallo, las cadenas, la cruz invertida o de triple travesaño, ésta cuando aparece como papa viéndosele entonces con tiara pontificia.

Multitud de escenas ornan su ciclo iconográfico, las cuales se dividen en dos series: el apostolado en Palestina -11 escenas-, y el apostolado en Roma -10 escenas-.

La iconografía de San Pablo es muy definida desde los tiempos primitivos; se le representa calvo, con barba larga y es portador de una espada, atributo de su martirio, que sufre en Roma bajo la dominación de Nerón. Puede también aparecer con una cesta, en recuerdo de su evasión de Damasco o con dos espadas como analogía de las llaves de San Pedro, del que es oponente en multitud de ocasiones. Su ciclo iconográfico es rico, 20 escenas, algunas relacionadas con la vida de San Pedro.

El grabado que contemplamos (Fig.ib.) tiene una composición similar al de San Simón y San Judas (FigPA87). Como en éste, se ven dos personajes monumentales en pie, con

./..

los atributos respectivos: dos llaves San Pedro, la espada San Pablo. San Pedro, con cabellos rizados, y San Pablo, con larga barba, visten ambos túnica y manto.

La escena tiene lugar en el campo, ante los muros de Roma, la que es recognoscible por un edificio circular que puede ser el Colosseo; al fondo la ciudad con sus torres y construcciones entre las colinas; algunos arbolillos decoran el consabido paisaje escenográfico, que participa decisivamente en la composición.

SAN SEBASTIAN (Cat. PA 86)

San Sebastián, galo, nacido en Narbona, fué centurión de la primera cohorte bajo el reinado del emperador Diocleciano. Denunciado ante éste por haber exhortado a sus amigos, Marcos y Marcelino, a permanecer firmes en la fé, es atado a un poste, en medio del Campo de Marte, y un grupo de arqueros le asaetea (107).

Hasta el siglo XV se le representa viejo y barbado; desde entonces prevalece el tipo joven e imberbe, desnudo y atado, bien a un poste bien a un tronco, y cubierto de flechas. Su ciclo iconográfico se compone de ocho escenas, siendo la más popular la descrita, que es también la grabada por Pedro Angel (Fig.ib.). El santo, joven e imberbe, cubierto sólo con un pequeño paño ha recibido varias flechas sobre su cuerpo efébico.

San Sebastián se encuentra en primer término, en el centro de la composición y en actitud de contraposto. En el fondo se desarrolla el paisaje que incluye un castillo y un árbol. En primer término un tronco añoso imprime cierto dinamismo a la composición.

SAN SIMON Y SAN JUDAS (Cat. PA 87)

Pedro Angel firma un grabado (Fig.ib.) en que aparecen dos apóstoles dialogando en un campo y que ilustra las vidas de San Simón, San Judas y San Felipe.

San Judas Tadeo, uno de los doce, no juega ningún papel en los Evangelios. Después de la muerte de Cristo habría predicado en Siria y Mesopotamia. Es martirizado a golpes de maza, siendo ésta su atributo (108). Vorágine crea de él una leyenda (109) junto con San Simón, por lo que pensamos que el grabador ha dedicado su grabado específicamente a éstos y ha sido aprovechado después para ilustrar la vida de San Felipe.

San Simón Zelote muere martirizado, como su compañero, por haber disputado con magos persas. Su iconografía es muy sencilla.

San Felipe, nacido en Betsaida, cuenta con una leyenda para su vida, que termina en martirio, crucificado, como San Pedro, cabeza abajo (110). Su iconografía es imprecisa, puede aparecer tanto imberbe como barbado y como atributo tiene una cruz de doble o triple travesaño. Vorágine cuenta su vida (111).

En nuestro grabado, vemos dos apóstoles, San Simón y San Judas, conversando en el campo entre pequeños árboles;

./..

al fondo se ve una ciudad entre montañas, Roma. Los dos personajes visten túnica y manto y tienen los pies desnudos; son barbados; peinan larga melena y aparecen nimbados; uno de ellos sostiene un libro abierto y un largo bastón en tanto que su compañero porta una lanza, atributo de su martirio.

Ambas figuras son longuilíneas, voluminosas, con amplios ropajes. La composición es muy equilibrada, siendo los árboles del fondo los que definen el eje de la composición. El caserío de la izquierda, por otra parte, se compensa con los montes rocosos de la derecha. Estas figuras monumentales, en primer término, nos recuerdan a las de los Apóstoles que pintó Navarrete el Mudo para las capillas de la Iglesia del Monasterio de El Escorial.

SAN VICENTE MARTIR (Cat. PA 88)

Diácono español, nacido en Zaragoza, martirizado en Valencia en 304 durante la persecución de Diocleciano.

Para castigarle por haber defendido a su obispo Valero, el procónsul Dacio le hace flagelar sobre un tronco, desgarrar con unos ganchos de hierro sobre una cruz de San Andrés y finalmente quemar en una parrilla. Su cuerpo muerto es arrojado a animales salvajes, pero es defendido por un cuervo; echado al mar para ser devorado por los peces, queda sobre la superficie del agua. Es, finalmente, recogido en una playa y sepultado por los cristianos.

Su iconografía le muestra como un joven diácono vestido con dalmática; como atributos pueden aparecer una muela de molino, una parrilla, un cuervo, un racimo de uvas; ocho escenas componen su ciclo iconográfico (112). Vorágine cuenta su vida (113).

El grabado (Fig.ib.) muestra el martirio del santo; atado a un tronco, casi desnudo como San Sebastián, se dispone a recibir vergajazos por parte de un joven sayón que se ve a su lado. Al fonso, un soldado detiene a una serie de personajes, cristianos sin duda, que quieren presenciar el martirio, una vez el santo ha sido sacado de la prisión y dispuesto al suplicio.

./..

A nuestro juicio, el efecto de perspectiva no está bien logrado, en especial por lo que se refiere a la puerta levadiza de la prisión.

Se ha aprovechado este grabado para ilustrar la vida de San Jorge, de modo inadecuado si tenemos en cuenta que la iconografía más repetida de San Jorge es la que lo representa matando al dragón como San Miguel, con el que sólo se diferencia por aparecer sin alas.

Asimismo, ha servido para la fiesta de la Invención del cuerpo del Protomártir San Esteban y, dentro del ciclo de santos extravagantes, para ilustrar la vida de los mártires cartujos de Inglaterra.

FLOS SANCTORUM

CONCLUSIONES

Después de haber estudiado cada uno de los grabados de esta serie ilustrativa, nos parece obligado introducir un comentario final que comprenda nuestras conclusiones respecto al conjunto de la ilustración xilográfica en el "Flos Sanctorum", tanto en lo que se refiere a las fuentes de inspiración como a caracteres estilísticos.

En cuanto a lo primero, hemos pretendido obtener toda la información posible sobre los modelos utilizados por Pedro Angel y sus desconocidos colaboradores. Para ello nuestra búsqueda se ha dirigido fundamentalmente hacia los libros litúrgicos plantinianos, puesto que, como sabemos, a partir de 1570 Plantin obtuvo el monopolio de la venta de este tipo de libros en España. Misales, antifonarios, breviarios, etc., comenzaron a llegar a España de forma masiva, muchos de ellos ilustrados con magníficos grabados que Pedro Angel podía copiar sin dificultad. También hemos consultado la Colección de grabados existentes en El Escorial. El resultado de nuestro estudio nos lleva a comprobar, una vez más, hasta qué punto los grabadores se copiaban, con mayor o menor fortuna, unos a otros. Y también la importancia del grabado como medio de difusión de temas y estilos artísticos. Siguien-

./..

do el orden establecido por nosotros, comenzaremos por los grabados que ilustran las vidas de Noé (PA 18), de Abraham (PA 20), y de José (PA 21), se han utilizado las viñetas grabadas por Antonio van Leest, sobre dibujo de Pierre van der Borcht, para la Biblia editada por Plantin hacia 1570. Véanse PA 18a, PA 20a y PA 21a. Es interesante, por otra parte, comprobar que tanto el grabado de Antonio van Leest como el de Pedro Angel derivan de otro, sobre el mismo tema, de Marco Antonio Raimondi (PA 21b), lo que constituye un expresivo ejemplo de las variaciones que pueden sufrir las imágenes modelo cuando se transmiten a través de una serie de sucesivas copias. También es interesante comprobar cómo una misma composición utilizada una y otra vez, puede no ser óbice para expresar la personalidad de un buen grabador como es el caso de Etienne Delaunne en los grabados de Noé (PA 18b), Lot y sus hijas (PA 19a) o el de Frans Menton (PA 19b), sobre este último tema.

Para el grabado que ilustra la vida de David (PA 27), Pedro Angel se ha servido de la estampa (PA 27a), que se encuentra en el Missale Romanum de 1573, grabada también por A. Leest sobre dibujo de P. van der Borcht. La xilografía apaisada del Flos, sobre el mismo tema de los salmos penitenciales, ofrece muy pocas modificaciones respecto a su modelo.

Otro ejemplo de las variaciones y simplificaciones a las que se puede llegar partiendo de un mismo modelo ,

./..

constituyen las estampas de Job, de Pedro Angel (PA 30) y de G. de Jode (PA 30a), en las que no hay más elemento en común que la figura del patriarca.

Pasemos a continuación a la serie que hace referencia a los grabados que ilustran la vida de Cristo (PA 35-PA 52). En ellos hemos podido comprobar que Pedro Angel , como era frecuentísimo entre los grabadores utiliza, en alguna ocasión, dos modelos para una misma composición. En esta serie, lo mismo que en la anterior, los modelos utilizados por Pedro Angel son cronológicamente anteriores, por lo menos en una década, a las ilustraciones de nuestro grabador. Así las estampas de que se vale Pedro Angel para la Adoración de los Pastores (PA 37) y La Adoración de los Reyes (PA 38), son dos de los que P.P. Palombo grabó para la serie del Nuevo Testamento (PA 37a) y (PA 38a) en 1573. Para la escena secundaria de la comitiva de los Reyes Magos, Pedro Angel ha recurrido, además, a otra estampa de Cornelio Cort, sobre dibujo de Julio Clovio, fechada en 1573 (PA 38b). En el caso de la Huída a Egipto (PA 39), el modelo es un grabado de C. Cort de 1574, sobre una composición de F. Zúcaro (PA 39a).

En cuanto al grabado de la Flagelación firmado por HA es posible que el grabador se valiera de la estampa de Nicolo Nelli (PA 47a), que a su vez está inspirada en La Flagelación de Sebastiano del Piombo, que se encuentra en San Pedro in Montorio. Esta misma composición la volverá a repetir Becerra en su cuadro sobre el mismo tema que se

./..

encuentra en el Museo del Prado, una prueba más de la importancia del grabado como difusor de esquemas compositivos. Por último, la estampa del Calvario (PA 49a) está inspirada en otra que C. Cort llevo a cabo sobre dibujo de J. Clovio (PA 49a).

Respecto a los grabados que ilustran la Vida de la Virgen (PA 53-PA 61), diremos que, en nuestra opinión, acusan modelos flamencos, en alguna ocasión, e italianos las más de las veces. Uno de ellos,"El árbol de Jessé", está directamente inspirado en el árbol de Jessé que rodea a la Visitación como una viñeta (PA 54a), en el Missale Romanum de 1574, grabado por Antonio van Leest, sobre un dibujo de Pierre van der Borcht. En la Anunciación, en cambio, (PA 57), nos atreveríamos a afirmar que el modelo o modelos empleados han sido "La aparición de Cristo a la Virgen María" (PA 57a) y "La Anunciación" (PA 57b), grabados ambos por P.P. Palombo en 1573. Por último, una de las Coronaciones de la Virgen (PA 60) está inspirada en la estampa que aparece en el folio 392 del Flos Sanctorum de Fray Martín de Lilio (PA 60a), editado en Alcalá por Juan de Brocar, en 1558. El modelo original, sin embargo, creemos que procede de la escuela de Durero, muy posiblemente de Hans Baldug Grien -escuela de Nuremberg-.

Bajo el punto de vista <u>estilístico</u> opinamos que, a pesar de la diversidad de orígenes de los grabados xilografiados por Pedro Angel, se encuentran dentro del esti-

./..

lo manierista imperante en la época. Procedamos a analizar las estampas ateniéndonos a una serie de características frecuentes dentro del estilo. La importancia que adquiere el paisaje, que se convierte, en ocasiones, en protagonista de la imagen, por ejemplo en Adán y Eva (PA 16), Lot y sus hijas (PA 19), Moisés (PA 23). Sin embargo, no existe un concepto realista de la naturaleza, sino que se recurre a una naturaleza ideal: árboles con ramas colgantes como lianas, rocas que se recortan de manera fantástica, formando arcos gigantes, troncos que se retuercen imprimiendo dinamismo a la composición. Podríamos decir que domina un concepto teatral del paisaje típicamente manierista de carácter prerromántico.

La línea serpentinata, típicamente manierista, no se reserva sólo para la figura humana, Abraham (PA 20), Lot y sus hijas (PA 19), sino que se extiende al tratamiento de otros elementos, tales como las llamas en el incendio de la ciudad de Sodoma, el humo que sale del recipiente en el sacrificio de Isaac, por ejemplo. La simultaneidad de escenas, es decir, el enlace aditivo de los diversos episodios, se hace patente en la estampa de Noé (PA 18), donde se representa un anuncio del Diluvio al mismo tiempo que la entrada de los animales en el arca y en la de Lot y sus hijas en la que se relatan conjuntamente la embriaguez de Lot, el incendio de Sodoma y la posterior transformación de la mujer de Lot en estatua de sal. La misma simultaneidad de escenas se manifiesta en la Huída

./..

a Egipto y la matanza de los Inocentes (PA 40), La Oración del Huerto (PA 45) y El Prendimiento (PA 46). Tratamiento teatral del espacio. En efecto, los espacios en que tienen lugar, por ejemplo las escenas en los que el rey David es ungido (PA 26), Josías recibe al emisario del templo (PA 28), o Susana es sorprendida por los ancianos (PA 33) son de una total ambigüedad. No se sabe si los acontecimientos se desarrollan en una habitación interior o en un patio al aire libre; no hay ningún término que lo defina. En relación a la estampa de Lázaro y el rico Epulón (PA 34), existe una fusión de escenas simultáneas de claro sentido teatral, característica del estilo que comentamos. Aglomeración de figuras en primer término, angostura espacial, punto de vista bajo, alargamiento de las figuras, todas estas características manieristas, podemos apreciarlas en los grabados firmados y atribuídos por nosotros a HA: Última Cena (PA 43), Entrada a Jerusalén (PA 44), Oración del Huerto (PA 45), Prendimiento (PA 46).

La serie que ilustra la Vida de los Santos -escenas de martirio, el santo en compañía de algún personaje celestial y la mayoría de las veces, la imagen solitaria del mismo, en primer término- aunque tengan composiciones más sencillas, también se atiene a las mismas normas de monumentalidad de las figuras, tratamiento escenográfico del paisaje o acusada composición diagonal en profundidad como en el caso de la Conversión de San Pablo (PA 83).

./..

En relación a la influencia que los esquemas composi tivos de algunos de estos grabados tuvieron en pinturas - posteriores, pondremos como ejemplo El banquete de los - dioses de Frans Franken II, fechada entre 1630-1635, cuya composición es muy similar al del grabado Lot y sus hijas (PA 19). La castidad de José, del pintor cordobés Antonio del Castillo (1616-1668), dentro de la importante serie de la "Historia de José", que se encuentra en el Museo del - Prado, se relaciona con el grabado de José y la mujer de Putifar (PA 21); La adoración de los Reyes Magos de Zurbarán de la serie de la cartuja jerezana y que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Grenoble, - repite casi literalmente el esquema compositivo y los extraños trajes de la estampa que sobre el mismo tema grabó Pedro Angel (PA 38), La Flagelación de Becerra, que se encuentra en el Museo del Prado o la de Denis Calvert actualmente en la Galería Borguese de Roma, repiten la composición del grabado (PA 47).

Toda esta relación entre las ilustraciones de Pedro Angel y las que circulaban por Europa, sus mutuas influencias, no tienen más objetivo que la de demostrar la importancia del grabado como medio de difusión de temas y estilos, puesto que estas mismas composiciones eran utilizadas, con mucha frecuencia, por los pintores, como lo acabamos de demostrar.

Resumiendo diremos que las ilustraciones del Flos -

./..

Sanctorum no tenía más objetivo que el de visualizar las historias que el texto relata. Para ello se recurrió a Pedro Angel quien se limitó a hacerlo de un modo impersonal, copiando casi literalmente modelos ya existentes, a veces de series, otras de ilustraciones de libros plantinianos. Queremos poner de relieve que aunque el Flos Sanctorum de Villegas fué un libro muy importante en la época, a lo que llamaríamos "parte ilustrativa" del mismo se le dió una importancia muy secundaria. A excepción de los retratos del Cardenal Quiroga y del mismo Villegas, de los que hemos tratado en otro capítulo, el resto de los grabados están hechos de manera estandarizada y muy convencional. Hay que tener en cuenta que a nivel de público español no había grandes exigencias artísticas respecto a que las estampas tuvieran calidad, puesto que en España no había tradición de grabadores. Pretender hacer un análisis sobre esta labor sería como pedir un análisis sobre el comic actual.

Son otros aspectos los que pretendemos destacar. En primer lugar, la situación de dependencia del grabado español respecto al Europeo, fundamentalmente nórdico, debido a que las imprentas españolas, con todo lo que supone de promoción artesanal, al menos en lo que a los grabadores se refiere, no podían competir con las prensas plantinianas y están en plena decadencia. En segundo lugar, queremos subrayar la importancia de la imprenta como medio de difusión y transmisión de estilos artísticos. En

./..

efecto, a pesar de la pobreza del lenguaje artístico de - Pedro Angel, sus grabados, por su composición, la actitud de los personajes, la utilización del paisaje, etc., son netamente manieristas y reflejan claramente las influen-- cias europeas.

El Flos Sanctorum de Alonso de Villegas es, sin duda, la obra más importante del también importante escritor - Alonso de Villegas. Este autor es reconocido por la Real Academia de la Lengua como buen prosista, y no debe considerarse exclusivamente como un escritor piadoso. En su juventud, tuvo una muy temprana vocación literaria, escri-- biendo a los veinte años la Comedia Selvagia, de estilo - muy diferente del Flos Sanctorum, que es la obra de su madurez.

Nacido en Toledo en 1534, fué estudiante en esta ciudad y hay indicios suficientes para creer que tuvo una - agitada vida estudiantil. Sin embargo, en su madurez fué, sin duda, un hombre profunda y sinceramente creyente, y - fué siempre de una gran laboriosidad.

Aparte de la Comedia Selvagia y el Flos Sanctorum, - se conservan de él dos loas póstumas dedicadas a Santa Teresa de Jesús.

El Flos Sanctorum es una obra de una enorme amplitud y ocupó la actividad de Alonso de Villegas durante un pe-

./..

ríodo superior a 30 años. No es fácil establecer la verdadera estructura de la serie de volúmenes que constituyen el Flos Sanctorum, debido al enorme número de ediciones y reediciones, algunas de ellas parciales, que se hicieron durante un período que abarca más de dos siglos. Sin embargo, creemos que lo más indicado es atenerse a la información que figura en el prólogo de la quinta parte realizada en 1594. En ella se afirma "... Han sido tan bien recibidos sus trabajos que de todos estados de gentes nunca son acabados de loar y así se los ha impreso en diversas partes muchas veces y aún traducidos en otras lenguas. Vive este doctor -se refiere a Alonso de Villegas- en Toledo, su patria, este presente año de 1594, libros que ha escrito hasta ahora son estos:

- Un tomo de vidas de Santos conforme al breviario del Concilio.

- Otro tomo de Vidas de Santos del Viejo Testamento.

- Otro tercer tomo de vidas de Santos diversos, con el de varones ilustres.

- Otro quarto tomo de Discursos sobre los Evangelios de todo el año.

- Otro quinto tomo de Exemplos que intitula Fructus santorum.

./..

- Mas otro libro de la vida de San Isidoro de Madrid.

En la quinta parte de la que tomamos la referencia - anterior, se señala que es "quinta y última parte del -- Flos Sanctorum" y, por lo tanto, puede establecerse que , al menos en la mente del autor, la obra comprende cinco - partes o tomos. La primera comprende además de "todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino", la "Historia general de la vida y hechos de Jesu Christo, Dios y señor nuestro".

La segunda comprende la "Historia general en que se escrive la vida de la Virgen sacratissima, madre de Dios y señora nuestra; y las de los sanctos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo".

La tercera parte es la "Historia General en que se - escriven las vidas de Santos extravagantes y de varones - ilustres en virtud, de los cuales los unos por haber padecido martirio por Jesu Christo o aver vivido vida sanctissima, los tiene ya la Iglesia Catholica puestos en el Cathalogo de los santos: los otros que aún no están canonizados, porque fueron sus obras de grande exemplo, piadosamente se cree que están gozando de Dios en compañía de sus bienauenturados".

La cuarta parte contiene "Discursos o Sermones sobre

./..

los evangelios de todas las Dominicas del año, ferias de Quaresma, y de Santos principales en que se contienen exposiciones literales, doctrinas morales, documentos espirituales auisos y exemplos prouechosos para todos estados".

La quinta se denomina por el propio autor "Fructus Sanctorum" "que es libro de Exemplos assi de hombres ilustres en santidad, como de otros cuyos hechos fueron dignos de reprehensión y castigo, de los cuales se puede sacar importante provecho para el exercicio de las virtudes, y aborrecimiento de los vicios".

Evidentemente, la obra fué concebida solamente en sus cuatro primeras partes y probablemente la última fué escrita a la vista del éxito editorial de la obra. De hecho, en el privilegio real de los discursos o sermones de los evangelios, se señala que es la cuarta y última parte del Flos Sanctorum.

El éxito de la obra de Villegas fué, sin duda, enorme y especialmente si se tiene en cuenta la situación de la imprenta a finales del s. XVI. Solamente en la Biblioteca Nacional existen ediciones impresas en Zaragoza, Valladolid, Alcalá de Henares, Madrid, Barcelona, Cuenca y Gerona, además, naturalmente, de la impresión toledana.

La edición de Gerona es de 1794, lo cual constituye,

./..

a nuestro juicio, un indicio no sólo del éxito inicial de la obra, sino de la persistencia de interés a lo largo del tiempo.

En la dedicatoria al lector de la tercera parte, de 1589, Alonso de Villegas afirma "y da ánimo ver que para gloria de Dios los dos libros primeros fueron estimados en España y fuera de ella aviéndolos referido con provecho no pequeño de las almas estando ya traducidos en otras lenguas como en francés ..."

En la Biblioteca Nacional existe una edición en italiano impresa en Venecia en 1701. De acuerdo con el Diccionario de Historia Ecclesiástica de España (114) "Con el título de Flos Sanctorum se venían publicando desde el s. XV traducciones y ampliaciones de la Leyenda Aurea, de Villegas para el suyo se sirve, según Menéndez y Pelayo, de las obras de Lipomano y Surio. Habría que determinar lo que debe Villegas al franciscano Fr. Martín de Lilio, el cual publica en Alcalá en 1566 su Flos Sanctorum reimpreso en 1572 ..."

La Leyenda Aurea de Jacobo de Vorágine escrita hacia 1620 fué, como es bien sabido, ampliándose en las sucesivas copias manuscritas hasta su primera edición impresa en Basilea en 1470.

Alonso de Villegas modificó profundamente el texto ,

./..

la disposición del material ampliando las fuentes de información y su estilo es muy superior. Dentro del área lingüistica castellana, la obra de Alonso de Villegas encontró una seria competencia en el Flos Sanctorum escrita por el jesuíta Pedro de Rivadeneira, que tuvo una difusión y un éxito aún mayores.

La obra de Villegas refleja de un modo muy fiel el mundo de las creencias y de las normas éticas imperantes realmente en el mundo eclesiástico y en el pueblo fiel en aquel período, naturalmente que las biografías y los sucesos que se describen están muy lejos del espíritu actual, incluso religioso pero su lectura permite contemplar lo que durante mucho tiempo constituyó el ideal de la vida cristiana.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) Libro clásico para el estudio del tema iconográfico de Adán y Eva en el arte es Adam und Eva en dei Kunst des Christlichen Altertuns de A. Breymen, Wolfenbuttel, - 1893.

(2) L. Reau, Iconographie de L'Art Chretien. II. Iconographie de la bible, I, Ancien Testament. París, Presses Universitaires de France, 1956, p. 96.

3) J. Danielou, Los santos paganos del Antiguo Testamento. Buenos Aires, Lohlé, 1960, p.

(4) E. Delanue (116 x 163 mm.) Col. El Escorial, 28 - III - 7, fol. 14 (b). A. Casanovas. Catálogo de la colección - de grabados de la Biblioteca de El Escorial, I, Barcelona, 1962, p. 98, nº 27.

(5) M. Rooses, Le Musée Plantin-Moretus contenant la vie - l'oeuvre de Christophe Plantin et de ses susesseurs - les Moretus. Naveurs, G. Zuzzarinu, 1914.

(6) E. Delanue (68 x 90 mm.). Col. El Escorial, 28 - III - 7, fol. XXI (b). Casanovas, I, p. 96, nº 2.

(7) F. Menton, (1550 - 1615), (203 x 250 mm.). Col. El Escorial, 28 - II - 21, fol. 16. Casanovas, I, p. 242, nº 4.

./..

(8) Reau, op. cit. II, 1, p. 135.

(9) Reau, op. cit. II, 1, p. 156.

(10) R. Sancio / M.A. Raimondi (1480 - 1534), 210 x 245 mm. Col. El Escorial, 28 - II - 21, fol. 39. Casanovas, I, p. 279, nº 2.

(11) V. Leest, 1570. Ilustración de la Biblia, Col.: Le Musée Plantin-Moretus. M. Rooses, op. cit., p. 102.

(12) Reau, op. cit, II, 1, p. 175-212.

(13) Reau, op. cit. II, 1, p. 250.

(14) Reau, op. cit. II, 1, p. 285.

(15) P. van der Borcht / A. van Leest. Missale Romanum, - 1574. Col.: Le Musée Plantin-Moretus. M. Rooses, op. cit. p. 113.

(16) Reau, II, 1, p. 329.

(17) G. de Jode. Col.: El Escorial, 28 - II - 20, 161. Casanovas, I, p. 201, nº 181.

(18) Reau, op. cit. II, 1, p. 393.

(19) Mâle. L'Art Religieux du XIII siècle en France. París, Armand. Colin, 1958, p. 123.

./..

(20) Reau, op. cit. II, 2, p. 348.

(21) R. Berliner, Modelos ornamentales de los s. XV - XVIII Barcelona, 1928

(22) Reau, op. cit. II, 2, p. 213 y ss.

(23) P.P. Palombo, 1572 (104 x 75 mm.). Col.: El Escorial, 28 - III - 7, fol. 68 (c). Casanovas, I, p. 272, nº 4.

(24) Mateo, II, 1-12.

(25) Reau, Iconographie de la bible II. Nouveau Testament, p. 236.

(26) Ibidem.

(27) P.P. Palombo, 1573 (104 x 72 mm.) Col.: El Escorial , 28 - III - 7, fol. 69 (b). Casanovas, I, p. 272, nº 5.

(28) J. Clovio / C. Cort, 1567 (315 x 230 mm.). El Escorial, 28 - II - 8, fol. 66. Casanovas, I, p. 78, nº 25.

(29) Lucas, II, 21.

(30) Luc. II, 22-24.

(31) Luc. II, 29-32.

./..

(32) Reau, op. cit. II, 2, p. 263.

(33) Reau, op. cit. II, 2, p. 273.

(34) Pseudo Mateo, cap. XXIII.

(35) Is. XIX, 1.

(36) F. Zuccari / C. Cort, 1571 (289 x 198 mm.). Col.: El Escorial, 28 - II - 8, fol. 102. Casanovas, I, p. 78, nº 29.

(37) Mat. XVII, 1-13; Marc. IX, 1-12; Luc. IX, 28-36.

(38) Reau, op. cit. II, 2, p. 594.

(39) Reau, op. cit. II, 2, p. 395-405.

(40) Mat. XXI, 1-11; Marc. XI, 1-10; Luc. XIX, 29-40, Juan XII, 12-19.

(41) Mat. XXI, 8-10.

(42) Reau, II, 2, p. 409-420.

(43) Mat. XXVI, 17-26; Marc. XIV, 12-22; Luc. XXII, 7-14; Juan XXIII, 21-30.

(44) Mat. XXVI, 36-46; Marc. XIV, 32-42; Luc. XXII, 39-46.

(45) Reau, op. cit. II, 2, p. 427-31.

./..

(46) Luc XXII, 43

(47)

(48)

(49)

(50) Reau, op. cit. II, 2, p. 449-461.

(51) Mat. XXVII, 26; Mar. XV, 15; Luc. XXIII, 16-22; Juan XIX, 1.

(52) Copia de la Flagelación de Sebastino de Piombo - - (290 x 214 mm.). El Escorial, 28 - II - 8, fol. 144. Casanovas, I, p.

(53) Niccolo Nelli (180 x 130 mm.). Col.: El Escorial, - 28 - II - 14, fol. 32. Casanovas, I, p. 266, nº 40.

(54) J. Clovio / C. Cort. (317 x 225 mm.). Col.: El Escorial, 28 - II - 8, fol. 160, Casanovas, I, p. 81, nº 62.

(55) Juan XX, 22

(56) Hech. II, 1-4.

(57) Hech, I, 1-4.

(58) Hech., I, 9-12.

(59) M. Trens, María, Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 413.

(60) Mateo, I, 1-7.

(61) Luc, III, 23-38.

(62) Juan, XV, I.

(63) P. van der Borch / A. van Leest. Missale Romanum, 1574. Col.: Le Musée Plantin-Moretus. M. Rooses, op. cit., p. 224.

(64) J. Voragine. La Legende Dorée. II, 1967, p. 183.

(65) Reau, op. cit. II, 2, p. 162.

(66) J. Voragine, op. cit., p. 248-269.

(67) P.P. Palombo, 1573. (104 x 75 mm.). Col.: El Escorial, 28 - III - 7, fol. 68 (a). Casanovas, I, p. 272, nº 2.

(68) P.P. Palombo, 1573. (104 x 72 mm.). Col.: El Escorial, 28 - III - 7, fol. 79 (a). Casanovas, I, p. 273, nº 35.

(69) Reau, op. cit. II, 2, p. 195-210.

./..

(70) Reau, op. cit. II, 2, p. 621.

(71) (90 x 180 mm.) Col.: Fray Martín de Lilio, Flos Sanctorum, Alcalá, Juan de Brocar, 1558, fol. CCCLXII. BN, R / 8029.

(72) S (100 x 205 mm.). Col.: Fray Martín de Lilio, Flos Sanctorum, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1569, fol. CCCCXIIII. BN, R / 31298.

(73) Reau, III. Iconographie des Saints, I. París, 1958, p. 90. E. Mâle, L'art religieux du XVI, XVII et XVIII -- siècle. París, 1951, p. 346.

(74) Voragine, op. cit. II, p. 171-183.

(75) Reau, op. cit. III, 1, p. 196-203.

(76) Voragine, op. cit. I, p. 236-245. Mâle, L'art religieux du XVI ... siècle, p. 503.

(77) Reau, op. cit. III, 1, p. 278-284.

(78) Mâle, L'art religieux du XVI siècle, p. 140.

(79) Ibidem, p. 124.

(80) Reau, op. cit. III, 1, p. 304.

./..

(81) Voragine, op. cit. II, p. 7. En el siglo XVII sobreviven los relatos antiguos de la Leyenda Aurea. Vid. -- Mâle. L'art religieux du XVII siècle, p. 368.

(82) Reau, op. cit. III, 1, p. 516-535.

(83) Voragine, op. cit. II, p. 254-266.

(84) Mâle. L'art religieux du XVI siècle, p. 478.

(85) Voragine, op. cit. I, p. 219-234.

(86) Reau , op. cit. III, 2, p. 609.

(87) Reau, op. cit. III, 2, p. 675.

(88) Reau, op. cit. III, 2, p. 740-750.

(89) Voragine, op. cit. I, p. 122, 124, 184, 219, 286.

(90) Reau, op. cit. III, 2, p. 708-720.

(91) Voragine, op. cit. I, p. 81-82. Mâle, "L'art religieux du XIII siècle en France", p. 286.

(92) Voragine, op. cit., II, p. 68-82.

(93) Reau, op. cit. III, 2, p. 787.

./..

(94) Reau, op. cit. III, 2, p. 833-836.

(95) Voragine, op. cit. I, p. 54-57.

(96) A. Martínez-Arancón, Santoral extravagante. Una lectura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas. Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 21-36.

(97) Voragine, I, op. cit. II, p. 21.

(98) Reau, op. cit. II, 1, p. 44-51.

(99) Reau, op. cit. II, 1, p. 44-51.

(100) Ap. XII, 7.

(101) Voragine, op. cit. II, p. 232-244.

(102) Reau, op. cit. III, 3, p. 1041-42.

(103) Hech. IX, 1-27.

(104) Reau, op. cit. III, 3, p. 1051-54.

(105) Voragine, op. cit. I, p. 121-122.

(106) Ibidem, p. 130-134.

(107) Reau, op. cit. III, 3, p. 1190-1199.

./..

(108) Reau, op. cit. III, 2, p. 761.

(109) Voragine, op. cit. II, p. 299-305.

(110) Reau, op. cit. III, 3, p. 1068.

(111) Reau, op. cit., p. 330-1.

(112) Reau, op. cit. III, 3, p. 1324-29.

(113) Voragine, op. cit. I, p. 144-7.

(114) Diccionario de Historia Eclesiástica de España, II, Madrid, Ins. E. Flores,

6. "VIDA DEL APOSTOL SANTIAGO", de Mauro Castellá Ferrer

CASTELLA FERRER, MAURO. HISTORIA DEL APOSTOL DE JESUS CHRISTO SANCTIAGO ZEBEDEO PATRON Y CAPITAL GENERAL DE LAS ESPAÑAS. MADRID, OFICINA DE ALONSO MARTIN DE BALBOA, 1610

INTRODUCCION

Mauro Castellá Ferrer, soldado Cabo de las Compañías de Milicia del Estado de Celanova y distrito de Orense, como él mismo confiesa en el prólogo de la obra, por motivaciones religiosas y patrióticas escribió la "Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán de las Españas" publicándose, con las debidas licencias reales y eclesiásticas, en Madrid en 1610. Dividida en cuatro libros, hizo un gran acopio de datos para su redacción; datos históricos y fuentes clásicas y bíblicas, apreciándose en ellos un serio sentido crítico, aunque a veces se deje llevar de la fantasía respecto a ciertos hechos históricamente dudosos. Desde luego, tuvo que tener un gran éxito, pues aparece citada en multitud de publicaciones posteriores sobre el Apóstol como lo demuestra el libro de Fr. Hernando de Oxea, dominico de la provincia de Santiago de Méjico "Historia del glorioso Apóstol Santiago Patrón de España, de su venida a ella y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar" publicado en Madrid cinco años después de la de Castellá Ferrer.

Nos ocuparemos aquí preferentemente de los grabados que ilustran el libro de Castellá, de su estudio iconográfico y estilístico en orden a profundizar más en la labor del grabador Diego de Astor.

./..

Una característica fundamental, de cara a la identificación de los temas representados a lo largo del libro, es la total dependencia del propio texto de la historia del Apóstol escrita por Castellá Ferrer. Parece evidente que Diego de Astor leyó concienzudamente el libro, utilizándo consecuentemente su contenido para la ejecución de los grabados que intercala entre los diversos capítulos. El número total de grabados es de 19, de los cuales 10 tienen carácter puramente heráldico y el resto figurativo, en relación con la historia del Apóstol, tal y como se narra en el texto.

De acuerdo con el método que venimos utilizando en estas series ilustrativas, haremos en primer lugar un estudio particular de cada uno de los grabados.

PORTADA DEL LIBRO (Cat. DA 14)

En la portada se encuentra un grabado compuesto de dos elementos fundamentales. El escudo situado en la parte superior y el título. Este último ocupa dos cartelas rectangulares unidas por una anilla. El escudo presenta, ocupando el campo del mismo, la venera jacobea, sobre cuyo origen hablaremos más adelante y rodeándolo la inscripción en capitales CALCAVI EOS INFURORE MEO: ET CONCULCAVI EOS IN IRA MEA, alusiva a los enemigos de la fé; tiene composición circular definida por las dieciocho simbólicas coronas y cetros de reyes hispánicos, los cuales se refieren al señorío del Apóstol sobre los reinos componentes del universal imperio hispano en el s. XVII. Este señorío se figura en la gran corona que se ve sobre el escudo con la bola del mundo, con la cruz del cristianismo señoreando sobre los pequeños mundos representados en pequeñas bolas que corren a lo largo de los cuatro frentes. La base de la corona se decora con incrustaciones y pedrería. A ambos lados se lee, sobre una filactería, la inscripción: MAGNUM NOMEN MEUM IN GENTIBUS.

Cierran lateralmente este conjunto dos emblemas típicos del Apóstol: el bordón de peregrino y la espada de triunfador en las batallas, a izquierda y derecha respectivamente.

El título de la obra se distribuye en cuatro líneas en escritura capital: HISTORIA DEL APOSTOL DE / IESVS CHRIS

./..

TO SANCTIAGO / ZEBEDEO PATRON Y CAPITAL / GENERAL DE LAS ESPAÑAS, enmarcado por una cartela de carácter metálico con volutas en los ángulos y en la parte central superior e inferior de la misma. En estas últimas hay además unas conchas. De la inferior, por medio de una argolla, cuelga un cartel rectangular con el nombre del autor: DEDICASELA DON MAVRO / CASTELLA FERRER.

Es un grabado sin valores intermedio, plano a excepción de la cartela que enmarca el título que tiene bastante volumen y que intenta representar un material metálido. La composición carece de gracia y en nuestra opinión existe una desproporción entre las cartelas que enmarcan el título de la obra y el nombre del autor, que son demasiado grandes y los símbolos jacobeos que se encuentran en la parte superior del grabado. Lo único que tiene gracia, por su calidad de filigrana, es el círculo de coronas y cetros que rodean al escudo. En cuanto a las letras creemos que están mal repartidas. Da la impresión de que hubiera dejado el mismo espacio para todas ellas sin tener en cuenta que no todas tienen el mismo tamaño. Por el contrario, las letras que recorren la ondulante filactería están bien hechas. Resumiendo, este primer grabado que ilustra el libro de Castellá, es muy duro y exclusivamente ornamental.

PRIVILEGIOS REALES Y DE LA NOBLEZA OFRECIDOS AL APOSTOL SANTIAGO (Cat. DA 15)

No es el momento de tratar sobre la historicidad del célebre Voto de Santiago ofrecido por Ramiro I tras la "Batalla de Clavijo" puesta ya en tela de juicio por el historiador francés Barrau-Dihigo (1) entre otras razones porque el grabado de Diego de Astor sigue el texto de Castellá Ferrer, quien aunque se apoya en bastantes textos históricos para la redacción de su Historia del Apóstol Santiago, se deja también influir por la imaginación y la leyenda. El presente grabado, inspirado en el texto de Castellá, pretende conjugar el valor "histórico" con el simbólico, en el sentido de que aparecen arrodillados ante el apóstol los reyes Ramiro I y Felipe II, que abarcan a la monarquía española, ofreciendo sus votos a Santiago junto con otros personajes reales, nobles y eclesiásticos.

Aunque existen considerables dudas sobre la historicidad del hecho, numerosas fuentes señalan que en el año 834 el Rey Ramiro I otorgó el famoso privilegio al que hemos hecho referencia (2). El monarca aparece en el grabado a la izquierda arrodillado con las manos puestas en actitud orante, el cetro y la corona a sus pies, mirando a lo alto la figura de Santiago, que aparece en la clásica actitud de caballero, que se repite como un cliché a lo largo de toda la obra. El apóstol está rodeado de una aureola de rayos. Ramiro I aparece barbado y con larga cabellera. Va -

./..

cubierto con un amplio manto en el que se distinguen los siguientes elementos dentro de unos círculos. Por una parte, el escudo integrado por el león y la cruz con el alfa y omega, y por otra, el cáliz. Esta ornamentación se repite en el faldellín.

Frente a él, y en idéntica actitud, se ve al Rey Felipe II que también viste sus galas y tiene los atributos reales a sus pies; se cubre con armadura de guerrero y sobre ella el manto cubierto con los escudos de la monarquía y de sus predecesores: el cáliz de Ramiro I, el león rampante y el águila bicéfala de su padre. En el reborde aparecen doce figuras que representan el apostolado. El rey Felipe porta el collar de la Orden del Toisón de Oro.

La presencia en el grabado de Felipe II está plenamente justificada, de acuerdo con el texto de C. Ferrer (3), ya que confirmó los privilegios de sus antepasados. Al parecer, de hecho, peregrinó personalmente a Santiago según Sendez Otero (4) y Vidal Rodríguez (5).

En la parte inferior y en primer término se ve, en forma de media luna, una doble fila de personajes de espaldas al espectador que simbolizan a los diferentes reyes, nobles, así como al obispo de Iria Flavia y más tarde de Santiago de Compostela, Don Teodomiro, identificables por los respectivos escudos que lucen en sus mantos. Aparecen todos sobre nubes bajo las que penden los reinos árabes vencidos en número de dieciocho, representados por la corona, el ce-

./..

tro y el estandarte de la media luna. En los ángulos inferiores sendos planisferios simbolizan el poderoso reino de Felipe II en cuyos dominios no se ponía el sol.

El artista, como sucederá normalmente en casi todos los grabados, no siente interés por el retrato, como no sea en la figura de Felipe II relativamente cercana a él y cuyos rasgos faciales, sin embargo, recuerdan los de su padre Carlos I. En este caso, casi todos los personajes aparecen de espaldas, pero los que se ven de perfil repiten el tipo de rostro clásico de nariz recta, óvalo alargado y barba en punta. La diferenciación de la categoría de los personajes se consigue por medio de variaciones en la indumentaria. Así, por ejemplo, los reyes llevan doble cuello de armiño sobre el manto. Por lo demás, ninguno está coronado; todos, en número de catorce, aparecen en el puesto de preferencia con respecto a la nobleza.

En el grabado aparecen de izquierda a derecha personajes que simbolizan los mencionados reinos. Así vemos, en dos de ellos, el león rampante y el cáliz, indicando la monarquía leonesa. En cuatro ocasiones aparece el león y el castillo, indicando la fusión de Castilla y León, aunque en tres ocasiones aparecen ambos símbolos junto al cáliz. Las barras del reino de Aragón se encuentran en dos personajes y las cadenas del reino de Navarra en una ocasión.

Las ocho representaciones de la nobleza aluden, casi siempre, a títulos castellanos.

./..

De izquierda a derecha se ve, en primer lugar, un - conde con castillo sobre su manto que puede simbolizar al - conde Fernán González, el del privilegio de San Millán de - la Cogolla y al que Castellá Ferrer considera donante de - otro a Santiago (6). A continuación aparece un segundo personaje cuyo escudo puede pertenecer a varias familias: Carvajal (7), Albornoz (8), Palencia (9), Zúñiga (10), Leoz (11), Cea (12), Torquemada (13) y Sandoval (14). El tercero, también con un escudo muy repetido en la nobleza española , con 6 roeles de azur sobre fondo liso. Naturalmente, como - es lógico, únicamente los colores permitirían diferenciar - los apellidos familiares: Alagón (15), Castro (16), Villa-- grasa (17), Asaxin (18), Hermosa (19), Davila (20). Sigue - el conde de Brito, de noble linaje de Galicia y Portugal, - pasando más tarde a Castilla (21). El escudo siguiente con cinco flores de lis también se repite bastante: Aldana (22), Navaez (23), Niño (24), Porras (25), La Rua (26), Núñez - (27). Los dos siguientes resultan difíciles de identificar; en uno de ellos figura un escudo en el centro con 5 vene-- ras jacobeas y rodeándolo ajedrezados en blanco y líneas horizontales. En el último personaje aparece un escudo rela-- cionado con el imperio de Carlos V, ya que lleva el águila bicéfala en uno de los cuarteles y en el otro un león rampante, no pudiéndose apreciar los restantes elementos, a excepción de una fila de cabezas coronadas que rodea el escudo.

En la parte inferior del grabado aparece también la figura del gran prelado Teodomiro personaje que corresponde cronológicamente al período del descubrimiento del sepul--

./..

cro de Santiago. Del escudo que se ve a su espalda, que es el de Santiago de Compostela, nos ocuparemos al estudiar el grabado correspondiente.

Este grabado, a pesar de los numerosos personajes - que participan en su composición, sigue siendo puramente ornamental. El doble hemiciclo de cabeza de nobles y reyes es puramente ornamental. Sólo las figuras orantes de Ramiro I y Felipe II tienen pretensiones de retrato, nos atreveríamos incluso a afirmar que Diego de Astor se inspira en las esculturas orantes de Leoni que se encuentran en El Escorial.

El grabado, a excepción del caballo, es muy plano y sin valores. La figura de Santiago no es en absoluto naturalista y al igual que el caballo, tiene carácter metálico, - de forma que la luz, tanto del caballo como del caballero - deja de serlo y se convierte en brillo, de manera que parece una escultura en metal. En el aspecto técnico destacamos el entrecruzamiento de haces de líneas paralelas curvas al objeto de conseguir el volumen del caballo, en el que se - han utilizado los ritmos curvos en el cuello, la grupa, el vientre y la cola. Se trata de un grabado muy elemental, - muy naif. No tiene, en nuestra opinión, otro valor que el - puramente iconográfico.

ESCUDO JACOBEO DEL REY FELIPE II (Cat. DA 16)

Este monarca que reunió en su persona un vástisimo estado por herencias y conquistas, tiene un escudo cuyos elementos son consecuencia de evolución desde el de los Reyes Católicos, pasando por el de D. Felipe I el Hermoso y su esposa Doña Juana.

Si nos fijamos en el escudo de los primeros (FigDA16a) aparece dividido en cuatro partes, o sea, cuartelado, figurándose en los dos superiores, a la izquierda las armas de León y Castilla, el león y el castillo, a la derecha el de Aragón, las barras, y el de Sicilia, las águilas afrontadas coronadas, y, entre ambos cuarteles, la granada, símbolo de la conquista del último reducto árabe; en los dos cuarteles inferiores se repiten las mismas armas, menos la granada, invertida la disposición (28).

Los emblemas de la parte superior se repiten fielmente en el escudo de Felipe I el Hermoso y su esposa (Fig.DA 16b) y en el de Carlos I (Fig.DA16c)y asimismo en el de Felipe II, pero a éste se añade un pequeño escudo entre ambos cuarteles, cuyos emblemas son: en el campo cinco escuditos con cinco veneras cada uno y bordura con siete castillos (Fig.DA 16d).

Respecto a los cuarteles inferiores, sus emblemas tienen origen directo en el escudo de los citados Felipe -

./..

el Hermoso y Doña Juana por la línea extranjera de aquél, - descritos de esta manera por Alonso López de Haro: "Escudo de sus armas que son las que avemos referido de sus colores en los escudos reales antes deste (29), que van aquí - acentuadas con las del Rey su marido que son faxa de plata campo de sangre por la Casa de Austria y por la de Borgoña, vandas azules y de oro, con orla de sangre, y por las del país de Artois flores de oro, campo azul, orla de escaques roxos, y blancos, y las de Brabante, león de oro, campo negro con un toisón, como van aquí estampadas (Fig.ib.) (30).

Se repiten prácticamente sin variación en el escudo de Carlos I, al que sin embargo se le agrega el águila imperial bicéfala. El escudo de Felipe II al no tener este último emblema, resulta más semejante de Felipe y Juana. - De éstos toma también como Carlos I el Toisón de oro, cuya Orden fué instituída en enero de 1429 por Felipe III el - Bueno, duque de Borgoña y conde de Flandes en las solemnidades de sus bodas con Doña Isabel de Portugal, hija del - rey Juan I; fué aprobada por el papa Eugenio IV en 1433. - La finalidad de esta insigne Orden era defender a la Iglesia y a la Religión Católica; se acoge al patronato de San Andrés (31). Al extinguirse la Casa de Borgoña la gran - maestría pasó a la Casa de Austria. D. Carlos I (aparece - el Toisón en su escudo) la transmitió a su hijo Felipe II y el gran maestrazgo correspondió además al Rey de España por bulas de Su Santidad Gregorio XIII (1574) y Clemente - VIII (1600) (32).

Así describe el Barón de Cobos de Belchite el Toi-

./..

son: "El collar del Toisón está compuesto de eslabones dobles entrelazados de pedernales o piedras centelleantes inflamadas de fuego esmaltadas de azur y los rayos de rojo, en el cabo un toisón, esto es, la piel de un cordero con su lana y extremidades acordonada de oro, liado por enmedio y suspendido del collar; el todo, de oro esmaltado" (33).

Así se ve en los escudos mencionados (Figs. ib.) y también en el grabado por Diego de Astor en la portada de la Historia de Santiago de Castellá Ferrer. Su escudo, que repite puntualmente los emblemas del monarca, añade ligerísimas variantes, como corresponde a su sentido jacobeo; en la parte superior y en medio de los dos cuarteles se ve el cáliz con la Sagrada Forma de Ramiro I y la faja horizontal de la Casa de Austria en el cuartel inferior izquierdo viene sustituída por el sepulcro del Apóstol. A ambos lados de la corona real, que se ve sobre el escudo, corre una filactería con la siguiente inscripción: CATH(OLICAE) FIDEI DEFENSORIS. En el recuadro central superior del grabado se representa la clásica figura del Apóstol a caballo con espada y estandarte (34) y sobre ella corre la siguiente inscripción: LVX ET DECVS HISPANIAE PATRONVS DVX PROTECTOR, alusivo al Apóstol.

Este es un grabado muy bello en cuanto a composición debido a las acertadas proporciones del escudo y el cuadrito que se encuentra en la parte superior de la estam

./..

pa. Las dos filacterías paralelas le quitan rigidez y le - dan cierta organicidad al conjunto. Sin embargo, el grabado es muy plano y carece del refinamiento técnico de los - matices intermedios. Los negros se han conseguido a base - de un entrecruzamiento muy cerrado de líneas.

VOCACION DE SANTIAGO, PREDICACION EN ESPAÑA, FUNDACION DE - IGLESIAS Y MARTIRIO (Cat. DA 17)

Recoge el presente grabado la historia evangélica - del Apóstol con los hechos de su predicación en España, relatados por Castellá Ferrer en el Libro 1 de su Historia de Santiago, precedida por la Vocación en la parte superior izquierda del grabado y concluída por su Martirio en el lado contrario. La distribución de los pasajes relativos a la - predicación se efectúa con arreglo a una perfecta simetría: ocupa el puesto central un gran rectángulo con la Aparición de María sobre el pilar de Santiago y sus discípulos, el - cual se rodea, exteriormente, de quince cuadrados de reducidas dimensiones donde se figuran otras tantas ciudades conquistadas para el cristianismo por los desvelos del santo - varón y cuyos nombres se indican.

La primera conclusión lógica que se desprende de esto es la importancia de la venida del Apóstol a nuestro -- país, así como la devoción a la Virgen que ocupa el lugar - de preferencia.

Tras cinco capítulos precedentes, se relata la Vocación del Apóstol, titulada en el libro "El Apostol Santiago Zebedeo sigue a Nuestro Señor Jesu Christo", que se recoge en el grabado. Siguiendo el relato evangélico (35), Cristo aparece en tierra, a la orilla del mar, acompañado de Pedro

./..

y Andrés que ya han abandonado sus redes y le siguen; Santiago y Juan se presentan ante El. Al fondo, a la izquierda, - aparece una barca. Este momento evangélico se repite profusamente, tanto en la literatura como en el arte, tanto en - la vida de Cristo como en la de los Apóstoles (36).

A continuación, tras la descripción de varios capítulos alusivos a la vida del Apóstol relacionada con diversos momentos de la Vida y Resurrección del Salvador (37) - nuestro artista se detiene en la predicación de Santiago en España (38).

Para seguir el orden de la narración de Castellá Ferrer, el grabador estampa, según criterio prácticamente similar para todas las ciudades, la representación de la ciudad de Braga Augusta correspondiente al capítulo XVII titulado "Predica el Apóstol Santiago el Evangelio en Braga Augusta. Funda en ella Yglesia y dexale por obispo a S. Pedro su discípulo", hecho que sucede según el autor en el año 42, quien con buen tino observa que los apóstoles buscaban las más ilustres ciudades; hace una extensa relación de su importancia en tiempo de los romanos, y el artista la representa amurallada, con altos edificios y varias torres (39).

En el capítulo siguiente se alude a la estancia de Santiago en Iria Flavia: "El Apóstol Santiago assiste en Galizia, en la ciudad de Iria Flavia las memorias que del rey ay en ella y su antiguedad. Santiago estuvo en Iria Flavia",

./..

ciudad de igual importancia que Braga. Llamada primero Castro Illio (= Troya) se llama luego Castro de Iria; Iria Flavia en tiempo de los romanos. El grabado se divide curiosamente en dos partes, a la derecha se ve la ciudad con construcciones abigarradas y aparece separada del monte por un río, afluente del que se ve bordeándola horizontalmente por el Sur.

Es interesante el montículo porque en él ha sucedido un milagro hecho por el Apóstol, el milagro de la fuente de la que hizo manar agua, cual segundo Moisés, como efectivamente lo recuerda el autor; este milagro es el que hace conferir importancia al bordón: "una de las dos razones, dice Castellá Ferrer, que entiendo ser la causa porque todas las naciones católicas pintan o hacen escultura las imágenes de nuestro Apóstol con el bordón, y no con la espada, o cuchillo con que fue degollado (como las de otros apóstoles con los instrumentos de sus martirios) o por el milagro que obró Dios por él abriendo esta fuente en la peña, pues tanto celebra la Sacra Escritura la que abrió Moisés en la peña Horeb; o por su peregrinación a España, que por ser de las primeras apostólicas a las regiones del mundo, aunque fué el primer apóstol mártir quisieron preferir en él la insignia de su peregrinación a la de su martirio; y el, que por el gran amor que tiene a su España aun en este particular quiere se manifieste. A esto ayuda el haberse hallado el mismo bordón con su santísimo cuerpo al tiempo de su invención, si también puede juntarse el respeto que le tuvieron los demonios en la conversión de Hermógenes. Las insig-

./..

nias suyas que más antiguas he visto en nuestra España de - 800 y 700 años y otras todas tienen el bordón; como después de la batalla de Clavijo las hay a caballo" (40).

Se representa al Apóstol mirando a lo alto con su - bordón y junto a él algunos discípulos. Es interesante esta cuadrícula porque especifica un hecho concreto de la vida - del santo, sin duda transposición bíblica del milagro de - Moisés, de cuya vida se tomará algún otro hecho.

En el capítulo XIX se mencionan "las tradiciones - que ay del Apóstol Santiago en otras partes de Galizia, - predica el Evangelio en la ciudad de Lugo" ciudad que se figura en el grabado, entornada por un río al oeste y al este una laguna; las edificaciones son las de costumbre y abajo se identifica Lugo Aug., el Lucus Augusti romano; tuvo iglesia metropolitana (41) y deja Santiago al Obispo Capito - (42). También es tradición que estuvo en Finisterre adonde pasó de Iria Flavia (43).

Predica, asimismo, el apóstol Santiago la fé de -- Cristo en las ciudades de Sevilla, Cartagena, Toledo y Astorga, dejando en ellas obispos. En Sevilla, que fué convento jurídico en tiempo de los romanos y ciudad importante según el autor, deja como obispo a su discípulo Pío (44). - Aparece representada en la plancha de Diego de Astor como - ciudad amurallada, con construcciones y bañada por el río - Guadalquivir al oriente.

./..

También localiza la predicación de Santiago en el Sacromonte de Granada, cerca de Illiberi, el cual ha sido figurado, en efecto, como un monte con altos picachos desnudo de vegetación y por supuesto de construcciones. Aquí deja Santiago como obispo a San Cecilio (45). Predica también en Cartagena, llamada Spartaria, deja como obispo a Basilio (46). La ciudad aparece rodeada de la consabida muralla, diversas construcciones y un anfiteatro; un río la baña por el Este como a Valencia y Tarragona.

Lleva su predicación, asimismo, a Toledo, donde deja como obispo a Elpidio (47); el grabador ha representado la ciudad con el clásico tipo de construcciones y rodeada por el río Tajo.

Predica también en Astorga, en la que, según la tradición, Santiago fundó una iglesia (48), dejando como obispo a Efrém (49).

Sigue su recorrido evangélico por Castilla y Cantabria, dejando obispos en Palencia e Iuliobriga, en cuya localización no hay acuerdo; mientras unos autores opinan que se halla cerca de Medina de Pomar, otros en cambio la identifican con Logroño (50), de este parecer es Oxea (51); Castellá Ferrer piensa que se trata de Iubera, junto a Logroño, también en Bardulia. "En Iubera, a dos leguas de Logroño, dice Castellá Ferrer, en el campo donde el Apóstol Santiago dió la gran batalla de Clavijo al moro Abderramán,

./..

socorriendo a Ramiro I de León; todas las piedras del campo tienen forma de venera" (52).

"Los naturales, sigue diciendo, afirman que es tradición que Santiago predicó allí y que las veneras quedaron desde entonces. También hay otras piedras en forma de calabaza y otras en forma de bordón, otras como hierros de lanzas, herraduras de caballos y de la mano de un caballo sin herradura; desde el día de la batalla" (53).

Diego de Astor considera diferentes Iulizobriga y - Iubera, a cada una de las cuales representa separadamente. Iulizobriga, de estructura circular, amurallada, tiene, en primer plano, un montículo. Iubera es una pequeña ciudad de forma semicircular con muralla de idéntica estructura; desparramadas por el monte que la rodea se ven multitud de piedras en forma de venera y de bordón como escribe Castellá - Ferrer.

Palencia, como una ciudad amurallada, con las típicas arquitecturas de Diego de Astor, está bañada, a oriente, por el río.

Como testimonio de la presencia del apóstol en tierra vascongada aparece la ciudad de Astigarraga. Según Castellá Ferrer: "Guipúzcoa a legua y media de San Sebastián - en una montaña sobre Astigarraga hay una ermita, también - hay piedras como bordones y veneras como en Iubera". En el

./..

grabado de Diego de Astor aparece un monte cubierto de veneras en cuya cima hay una ermita y en cuya base aparecen arquitecturas.

El capítulo XXII de la Historia de Santiago está dedicado a narrar sus predicaciones en la Corona de Aragón, - instruyendo obispos para las ciudades de Zaragoza, Tarragona, Valencia y Barcelona (54), para Tarragona Agatodoro, - Eugenio para Valencia y para Barcelona Eterio (55); estas tres ciudades aparecen representadas en el grabado según la estructura tradicional, amuralladas, circulares, con altas torres y construcciones medievales.

Es a Zaragoza a la ciudad a la que confiere el puesto de honor, ya que en ella tuvo lugar la Aparición de María al Apóstol; Castellá dedica un capítulo al suceso (Cap. XXIII. Aparece N.S. al Apóstol Santiago en Zaragoza. Mándale fundar su Iglesia del Pilar; pone por obra el apóstol la fundación) quien lo hará de esta manera: "Santiago estaba - por la noche a orillas del Ebro con sus discípulos algunos dormidos y oyó cantar a ángeles "Ave María gracia plena"; - él se arrodilla y ve a María entre coros de millares de ángeles sobre un pilar de piedra mármol; acabado el canto María le pide le haga una iglesia: el pilar le dice ella, ha sido enviado por Cristo y cerca de él será colocado el altar" (56). Este relato es interpretado con fidelidad por - Diego de Astor. Domina en la composición la simetría, dividido el recuadro en dos partes iguales. En la superior aparece la figura de María, a cuyos lados se ven ángeles músicos entre nubes. En la parte inferior se aprecia, en el cen

./..

tro, el pilar que divide a dos grupos de personas entre las cuales y en primer término aparecen Santiago y sus discípulos.

Pero es necesaria una descripción más prolija de la escena más importante del grabado. La Virgen, dentro de una mandorla luminosa, es de proporciones alargadas conforme al estilo manierista, viste túnica y manto y cubre su cabeza con un velo. Con la mano derecha señala hacia abajo y con la izquierda recoge los pliegues del manto. A los lados dos ángeles músicos de cuerpo entero tocan sus instrumentos, uno un arpa y el otro una viola. En la parte anterior del fuste de la columna, se ve la cruz patada, imitación de la que regalara Alfonso III el Magno al Apóstol; este pilar descansa sobre una base cuadrangular.

La parte inferior se ocupa, como dijimos, con personajes de la tierra; a la izquierda, en primer plano, se ve arrodillado a Santiago, mirando a lo alto con las manos juntas en actitud orante; viste túnica y manto, bolsa atada a la cintura, sobre la espalda sombrero con dos veneras por adorno, a sus pies desnudos, el libro, la calabaza y el bordón; detrás aparecen, también mirando hacia lo alto, tres discípulos de los que sólo se ven las cabezas. Al otro lado se contempla, en idéntica actitud, el resto de sus seguidores, destacándose en primer término la figura de santo varón de mediana edad con cabellera blanca, que viste de igual modo que el apóstol; del resto, unos son jóvenes e imberbes, otros barbados.

./..

Al fondo se ve, al otro lado del Ebro, por el que navegan barquichuelas, la hermosa iglesia construída por el Apóstol antes de marchar a Jerusalén a cuyo frente dejará como obispo a San Atanasio que será, sin duda, el que se ve frente a Santiago en la representación. La iglesia es de amplias dimensiones, una esbelta torre cuadrangular señorea sobre el conjunto; se llega a aquélla a través del amplio puente.

En el libro de Castellá se narra el regreso de Santiago a Jerusalén acompañado de algunos discípulos y la última fase de su vida.

La escena del martirio se representa en nuestro grabado en la parte superior derecha. En el centro aparece el verdugo con el alfange en alto a punto de descargar el golpe sobre el apóstol, que aparece arrodillado a su izquierda, con las manos juntas, en actitud orante. Tras el apóstol aparece, en idéntica actitud, su compañero de martirio Josías y más atrás dos pequeñas figuras de discípulos.

A la derecha del verdugo se aprecia la figura del emperador Agripa, en pie y tocado con un extraño gorro sacerdotal. En la lejanía se divisa la ciudad santa, pues el martirio se lleva a efecto en las afueras (57).

Se trata de un grabado interesante tanto por la originalidad de su distribución como por la consecución de los valores intermedios. Los recuadros en los que se representan las ciudades son muy bonitos y tienen valores de grises muy matizados, el mismo cuadro central tiene términos muy valorados. En efecto, las figuras en primer término están muy marcadas, mientras que la ciudad del fondo, debido a la intención de lejanía, tiene matices mucho más suaves. Los angelitos que rodean a la Virgen -que es muy manierista- también están contrastados.

TRASLACION DEL CUERPO DE SANTIAGO (Cat. DA 18)

En este grabado se resume prácticamente el contenido del segundo libro de la Historia de Santiago. En el cap. I se narra "Cómo los discípulos del Apóstol Santiago traen su santísimo cuerpo a España" (58), suceso que se escribe en bastantes ocasiones a partir de la más antigua redacción (fines del s. IX o primeros del X), de la Epístola Leonis episcopi, en letra visigoda (59); aquí se describe cómo el cuerpo del Apóstol es llevado en seis días en barca a Bisria, al séptimo día se levanta por los aires, siendo transportado al centro del sol, y sus discípulos a los que se menciona aquí por primera vez "llorando y pidiendo indulgencia a Dios" se alejaron doce millas hasta donde está enterrado su cuerpo "sub arcis marmoricis"; tres discípulos tienen la suerte de descansar allí con él; son ellos Torquatus, Tysefons y Anatasius, los que luego hacen milagros mientras transportan el sagrado cuerpo para recibir sepultura. Los otros cuatro vuelven a Jerusalén a contar lo sucedido.

El traslado del cuerpo desde Jerusalén se hace por mar, siendo embarcado en el puerto de Joppe (60) y desembarcado en Iria Flavia "a poco más de dos leguas del mar a donde sube la mar por boca del río Ulla, por donde entró la barca, dejando el desembarcadero principal de la puente de Cesures y embocándose por el río Sar subió hasta juntarse a

./..

los muros de la ciudad a la parte occidental de ella" (61).

El grabado de Diego de Astor representa el suceso - a partir de la llegada de la embarcación a España (no graba el artista el famoso milagro del caballero sobre su caballo que cayendo al mar salen ambos cubiertos de veneras, de donde tiene origen la leyenda de las veneras jacobeas de los - peregrinos). Este milagro se narra en el cap. II. del libro.) La parte más importante del mismo ocupa un gran recuadro - central. Astor ha colocado, en primer lugar, los cuatro puntos cardinales: Septentrión, Mediodía, Oriente, Occidente.

En la parte inferior se ve el río Ulla corriendo hacia el mar, que ocupa todo el lado oeste. Por este río navega una embarcación delante del puente Cesures. A la izquierda se representa la confluencia de los ríos Ulla y Sar en cuyas aguas se ve un hermoso barco grande de vela con un navegante a bordo y los siete discípulos en tierra con el - cuerpo de Santiago, todo ello de acuerdo con el texto de - Castellá: "... saltando en tierra los discípulos lo ataron a un grueso pilar de piedra en el desembarcadero que está - ahora en la iglesia de Santiago a 200 pasos del desembarcadero, debajo del altar mayor, donde es visitado y reverenciado. Desembarcado el cuerpo, lo pusieron en una gran piedra la cual se abrió y milagrosamente le encajó en sí ..." (62). "... Trajeron el ara y la columna que están en el monasterio de Antealtares, y sobre aquélla celebraban misa" - (63).

./..

Dedica el cap. VI a las "dificultades que tuvieron los discípulos del Apóstol Santiago en dar sepultura a su - Apostólico Cuerpo hasta traerle a Compostela" (64) por cuya representación se siente particularmente atraído Diego - de Astor. Desembarcado el cuerpo, los siete discípulos lo - llevan, en la propia piedra, como si estuviera dormido, con el bordón, al castillo y fortaleza de la noble viuda Lupa, con el fin de obtener de ella un lugar para la sepultura. - Esta dama era la dueña de Iria; vivía como se ha dicho en - un castillo y fortaleza denominado Castro Lupario (65) que ocupa, según Castellá Ferrer, la corona de un alto cerro a dos leguas de Iria. Las posesiones de esta poderosa señora se extendían por el territorio comprendido entre los ríos - Ulla y Tambre, y estaba habitado por los Tamaricos, Presa-- marcos y Cáporos, pueblos celtas citados en el grabado y sobre los que volveremos a ocuparnos.

El grabado representa la escena en que dos discípulos de Santiago se acercan al Castro Lupario y solicitan audiencia de la noble señora a un centinela que asoma desde - lo alto del castillo.

La "reina" Lupa -como a veces se la llama- les recibe y alevosamente les manda a Duyo, junto a Finisterre, donde es tradición que estuvo el Apóstol (66), no lejos del - gran templo que llaman Ara del Sol, donde está la iglesia - de Nuestra Señora de Finisterre, según informa Castellá Ferrer (67), a ocho leguas de Castro Lupario. Sigue la narración relatando cómo van al lugar indicado donde son encarce

./..

lados, pero son luego liberados por el ángel del Señor. Después son perseguidos hasta el puente de Ous sobre el río - Tamais (Tambre) que atraviesan sanos y salvos, en tanto que los caballeros del rey de Duyo que los persiguen, se ahogan en el río al romperse el puente a su paso.

Diego de Astor ha representado la ciudad de Duyo - cerca de Finisterre (se indica con su nombre) de estructura circular pequeña y amurallada. Al Sur se representa simbólicamente la ciudad de Muros con un solo edificio, al lado - del río y cercano al puente Mayo. En esta zona noroccidental vivían los NERIOS, indicados en el grabado con letras - mayúsculas en sílabas separadas, análogamente a las demás - tribus. El puente Ous (68), roto, se identifica por la respectiva inscripción "Puente de Ons". Este milagro del puente parece una fiel trasposición de lo sucedido a Moisés en el paso del mar Rojo.

Tras este suceso regresan a Castro Lupario, pasando cerca de Altamira, representada en el grabado por un castillo en la cima de un elevado cerro entre el río Tambre y un pequeño afluente. La "reina" Lupa no está dispuesta a contemporizar, antes bien, con sus diabólicas artimañas engaña de nuevo a los santos varones. En efecto, les manda ir al - Monte Illicino, en el extremo oriental del territorio, donde vivían los Presamarcos; allí se produce un milagro a -- raíz del cual el monte pasa a llamarse Pico Sacro (69); en el monte debían tomar un carro con dos bueyes, según les or

./..

denara la señora Lupa. Al llegar allí salió un dragón que - los quería devorar, pero se salvan haciendo la señal de la cruz muriendo el dragón. Los discípulos que "extinguieron - el aliento del dragón "et argumenta eius disruberunt" fueron, según la "Epistola Leonis" y la "Translatio" (70), - Torquatus, Tysefons y Anastasius.

En el Monte Illicino existían toros salvajes, los - cuales al ver a los discípulos se tornan mansos y se dejan uncir al carro sobre el que transportan al santo sobre parte de la piedra donde yacía y lo llevan a Compostela, que - entonces se llamaba Libredón.

En el grabado se representa el Monte Illicino, al - oriente del territorio iriense, lleno de picachos con algunos arbolillos; al norte del mismo se desarrollan las escenas del dragón y los toros; el primero con cuerpo reptiloide alado y los toros dirigiéndose mansamente a los dos discípulos que los bendicen a las puertas de un castillo. Destacamos que como en el castro, el número de discípulos son dos no tres como en la Epístola Leonis.

El traslado del cuerpo sobre la carreta tirada por los toros es una escena que se representa en el centro del grabado, sobre la ciudad de Iria Flavia, de la que ya han - salido para sepultar el cuerpo del Apóstol. Iria Flavia o - Padrón (71), magnífica ciudad gallega, está representada - en el grabado en el puesto de honor, y con tonos más acen--

./..

tuados, de manera que al contemplarlo se percibe a primera vista. La ciudad es amplia, cuadrada, rodeada de murallas y dividida en dos partes, la norteña se llama Castro Ilión y es la parte más antigua y la parte sur Iria Flavia; las -- construcciones son parecidas en ambas.

Los discípulos llevan el cuerpo de Santiago cerca - del Monte Pedroso, entre los ríos Tambre y Sar, perfectamente localizado por Diego de Astor de acuerdo con el texto de Castellá: "Aquí fué puesto y está el S. cuerpo de Santiago: y después los de S. Athanasio y S. Theodoro", al lado de - una humilde construcción, que no es otra que la primitiva - iglesia. Se trata de Compostela, que inicialmente fué un palacio donado por la señora Lupa tras su conversión. Dista - del mar diez leguas y se encuentra al pie del monte antes - citado, en el territorio de los Tamaricos (TA:MA:RI:COS en el grabado) situado entre el río Tamaris o Tambre, que pasa a dos leguas de Compostela, y el río Sar, a media milla de sus muros. Estos dos ríos, siguiendo la descripción de Castellá Ferrer (72), atraviesan por el territorio de los Presamarcos (PRESA:MAR:COS en el grabado), limítrofe del de - los Tamaricos por el Este y del de los Nerios por el Oeste. Los Nerios reciben su denominación del Nerio, antiguo nombre de Finisterre. Más hacia la costa, hacia Bayona, habitaban los Arotebras (ARO:TE BR:AS en el grabado) donde está ubicada Iria Flavia, donde desembarcó el santísimo cuerpo - de Santiago, en el río Sar que más abajo de Iria desemboca en el río Ulla, como se ha dicho anteriormente, cerca de la Torre de Augusto que se ve en el grabado y cerca de ella la Fuente de Santiago.

./..

Continuando con las descripciones de los habitantes de estas tierras, las que están situadas desde el río Tamaris hasta el mar por Oriente y algo al Norte de Compostela se denominan Transtamarin (Trastamara en castellano, aclara Castellá) por estar situadas detrás del río Tamaris (A:MA: EA en el grabado). En la parte norte de Compostela se encontraban los brigantes tendidos por la costa oriental.

A continuación, habla Castellá Ferrer de los primeros pobladores de Galicia; dedica frases elogiosas a Lupa , como primera fundadora del templo de nuestro patrón apostólico y la familia de donde procedía (era romana) (73). También afirma que los cuerpos de San Atanasio y San Teodoro - fueron sepultados junto al de Santiago, como se indica también en el grabado, dedicando un capítulo a contar el misterio evangélico de ambos (74).

Continúa la narración de Castellá Ferrer dedicada a los demás discípulos de Santiago, lo cual es recogido por - Diego de Astor en seis representaciones alusivas a ellos. - En primer lugar, se alude a San Pedro, primer obispo de Braga, que fué martirizado en Ratis en el año 45, siendo enterrado por el ermitaño Félix, y se le erige una basílica donde es trasladado su cuerpo (75). En la parte superior del grabado, dentro de una estructura ovoidal como la del Monte Sacro De Granada, se representa la ciudad amurallada de estructura semicircular, al lado de unos montículos. El grabador inscribe el nombre de Braga Aug. y, en el centro del recuadro, S. Pedro Bracarense.

./..

El cap. XI del II Libro (76) viene dedicado a San Torcuato (los Torcuato son familia romana), ordenado obispo como los demás discípulos. Hay diversas opiniones en torno a su muerte, pues algunos afirman que murió en Guadix y su cuerpo fué trasladado a Celanova, en tanto que otros consideran que su cuerpo fué enterrado en esta ciudad gallega. - Castellá Ferrer dice que San Rudesindo (77), el fundador - de la ilustre Casa de Celanova, trasladó a ella el santo - cuerpo de San Torcuato. Dedica luego varias páginas a estudiar la genealogía de San Rudesindo, pues pertenecía a casa noble; fué señor de la Casa y Solar de Ribera y poseyó un - escudo, que se ve en la fachada del castillo de San Torcuato, como se verá luego. También poseyeron escudo los Feyxós, deudos de San Rudesindo; éste, que se dedicó a la vida religiosa, fué prior de Cabeyro, abad de Celanova, gobernador de Galicia y obispo de Mondoñedo (78).

En el grabado se sigue fielmente la narración de - Castellá Ferrer; se representa en medio del recuadro, de - forma cuadrangular como los tres restantes de la parte inferior del grabado, el gran castillo de la familia de San Rudesindo, rodeado de murallas, como una construcción de piedra, de sillares regulares, en cuya fachada hay dos puertas y un escudo en el centro. A los lados se completa con doble torreón circular más grande el de la izquierda; ante él, en primer término, la ciudad de Celanova, grupo de casas diseminadas que se continúan tras el castillo. En la parte superior del recuadro se lee la inscripción: San Torcuato.

./..

El cap. XIII está dedicado a San Segundo (79), - otro de los discípulos de Santiago, que fué obispo de Avila; así se expresa en el grabado de Diego de Astor que representa la ciudad amurallada, de estructura circular, con su nombre en primer término y el del santo en la parte superior.

Continúa la narración ahora dedicada a la vida del obispo de Iliturge, San Eufrasio (80), quien a su muerte fué trasladado a Val de Mao, jurisdicción del monasterio - de Samos. En el grabado se ha representado precisamente - Valle de Mao, hermosa iglesia medieval con torre prismática y pórtico a la entrada, rodeada de montañas. En la parte superior aparece el nombre del santo.

El último recuadro está dedicado a San Indalecio , obispo de Verja, que tras su muerte fué trasladado a San - Juan de la Peña; así lo expresa Castellá Ferrer (81) y de él lo toma Diego de Astor, quien representa este último lugar como un hermoso castillo con doble torre cilíndrica a los lados, con remates cónicos, al que se accede por una - espaciosa escalera. El edificio está rodeado de montañas. En la parte superior aparece su nombre y en la inferior se ubica el nombre del monasterio.

Las alusiones gráficas a los discípulos de Santiago concluyen en nuestro grabado con un enmarque situado en la parte superior derecha. En él vemos representado el Mon

./..

te Sacro de Granada como una montaña horadada sobre la que aparecen los nombres de San Hisicio, San Thesiphon y San - Cecilio, este último obispo de Granada, donde, al parecer , se encuentran los restos de todos estos mártires (82).

Esta composición consiste en un plano con personajes, animales, castillos, etc., que le dan cierta gracia. Los textos inscritos dentro del paisaje también le animan y dan referencias etnológicas y topográficas: Existen dos perspectivas, una de arriba a abajo, es decir, la de un plano y, sin embargo, cuando se trata de definir las cosas - las representa con su volumen. Los barcos, castillos, montañas, personajes, tienen una perspectiva visual de tres puntos. Lo cual, aunque sea una incongruencia, en su conjunto tiene gracia. Esto es debido a que el grabador parte de la representación del plano geográfico del lugar en que ocurrieron los acontecimientos y luego se ve obligado a narrar esos mismos acontecimientos por medio de imágenes. La colocación de la ciudad de Iria Flabia dentro del plano introduce cierto orden, puesto que el cuadrado contrarresta las numerosas líneas oblicuas que forman las montañas y - los ríos, que por cierto parecen ramas de árboles. Además el hecho de que la ciudad sea más oscura -los negros son - casi absolutos- fija la imagen al lugar y valora más el - grabado, quitándole esa dureza a la que tiende. Los dibujos de los recuadros inferiores son, como siempre, muy bonitos.

INVENCION DEL SANTISIMO CUERPO DEL APOSTOL SANTIAGO, PATRON DE LAS ESPAÑAS (Cat. DA 19)

El cuerpo del Apóstol Santiago estuvo muchos años -800, según Castellá Ferrer- (83) oculto en la primitiva - Iglesia. Cúbrese el Monte Pedroso, que es donde fué enterrado, como se ha dicho en el grabado anterior, de espesuras y malezas (el bosque Libredón) de modo que era imposible descubrirlo por medios naturales. Pero Dios no quiso que quedara en el secreto perennemente y por medios sobrenaturales - revela el lugar, como siempre, a los humildes, en tiempo - del Obispo de Iria, Teodomiro y del monarca Alfonso II el - Casto. Durante bastantes noches se producen luces resplandecientes y ángeles entonan cantos celestiales, de lo que se aperciben los lugareños que van a contarlo al obispo; informado éste, va al monte y comprobando con sus propios ojos - la realidad de las prodigiosas luces decreta un ayuno de - tres días y luego va al lugar del sepulcro, donde ve una pequeña casa de mármol y dentro el sepulcro marmóreo; maravillado el prelado ora profundamente y decide contar lo sucedido al monarca que viene a visitar el sepulcro; manda reedificar la iglesia (Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. - I) en honor del Apóstol con autoridad de muchos obispos y siervos de Dios y de muchos notables varones; por real privilegio trasladó la silla iriense a este lugar que se llamó Compostela (Ib. III, cap. I) nombre que viene de Campus - Stellae (84). El apóstol apareció con el bordón que solía llevar en vida como ya se vió en el grabado anterior, sien-

./..

do encajado cuando la invención, en una columna de hierro - dorado en la reja del coro (85).

Las referencias más antiguas de las circunstancias en que tuvo lugar el descubrimiento del sepulcro de Santiago están en el documento de concordia entre el obispo Diego Peláez y el abad del monasterio de San Payo de Antealtares, San Fagildo, de 1077, el cual, aunque tardío, nos enseña - cuál era la difundida tradición sobre el hecho. Afirmaba la antigüedad de la iglesia de San Fiz (S. Félix) de Solovio - al pie de unos castros prehistóricos de la Amahía cerca de la cual vivía el eremita Pelayo cuando reinaba en Asturias Alfonso II y en Francia Carlomagno. El eremita tuvo revelaciones evangélicas de que allí se encontraba el cuerpo de - Santiago (86). El resto coincide con lo recogido por Castellá Ferrer por lo que se evita repetirlo. El servicio del - nuevo templo erigido al Apóstol quedaría encomendado a un - Abad, Ildefredo. Este habría sido el origen del monasterio de Antealtares.

Como primer texto narrativo histórico que alude de modo directo al sepulcro de Compostela, hay que citar la - crónica de Sampiro (s. X y XI) (la Crónica Albeldense lo supone implícito, aunque no lo indica expresamente) al decir que en el año 872 Alfonso III había derribado la pequeña - iglesia de piedra y barro levantada allí por Alfonso el Casto para construir en su lugar otra de sillaría y cemento - con columnas y basas de mármol, de gran belleza. Este párra

./..

fo que falta en la Crónica de Sampiro es incluído en la - del Silense; podría explicarse la supresión intencionadamente de la noticia por el cronista posterior porque éste había tratado la noticia poco antes (87). San Isidoro afirma que fué enterrado in arca marmorica (88) y Arca Marmorica se llama el lugar (89).

El tema del descubrimiento del sepulcro del Apóstol ha tenido relativo interés para el arte. Réau no lo cita - dentro del ciclo de escenas de su vida (90). La primera representación según Balsa de la Vega (91) es una miniatura que se conserva en la Catedral de Santiago de Compostela.

Diego de Astor, como es su costumbre, divide el campo del grabado en recuadros: el recuadro central está destinado a la escena principal, las escenas secundarias en número de cuadro, se disponen superior e inferiormente. En todo momento, sigue fielmente la descripción de Castellá Ferrer. Vamos a seguir aquí el orden cronológicamente.

En primer lugar, se representa, en el ángulo superior izquierdo, dentro de recuadro de estructura oval, como los tres restantes auxiliares, la escena de la aparición de fuegos sobre el Monte Pedroso y ángeles bajando del cielo - entre resplandores; el resto, los personajes humanos, aparecen grisáceos; estos personajes son el eremita Pelayo -- arrodillado, orando a la derecha, un campesino que ha anunciado el suceso al obispo Teodomiro y finalmente éste y su séquito contemplando, en pie, la aparición.

./..

En la escena siguiente se refleja el momento en que varios campesinos proceden a desbrozar un monte lleno de maleza en presencia de un obispo y varios clérigos. Sobre la cima del Monte luce la estrella jacobea, que señalaba, según la leyenda, el lugar del sepulcro.

En el pequeño recuadro inferior izquierdo del grabado se ha reflejado la escena siguiente que corresponde al momento en que, ya dentro de la iglesia, un ángel muestra el sepulcro al obispo y a sus acompañantes. Esta es la escena que corresponde a la miniatura jacobea que antes hemos citado, aun cuando Astor ha introducido ciertas variantes. Por ejemplo, en la miniatura compostelana se ven sólo dos personajes, el obispo en pie a la izquierda y el ángel a la derecha, mostrándole el sepulcro de Santiago y el de sus dos discípulos.

En el pequeño recuadro de la derecha aparece la escena del prelado relatando el suceso al rey Alfonso el Casto; el momento se expresa en términos bien sencillos y con buscado efecto de simetría. A la izquierda, el prelado, imberbe como sus acompañantes, y vestido con las ropas propias de su cargo, conversa con el rey que viste de acuerdo con la majestad real, pero con sombrero y sin corona y cetro, que aparecen sobre una mesa; tiene túnica y mantos, de su cintura pende una espada envainada; es barbado, como sus dos acompañantes.

./..

La escena central representa el momento en que el obispo Teodomiro, y con él otros oficiantes eclesiásticos y el rey Alfonso II con tres nobles caballeros, oran arrodillados ante el sepulcro del Apóstol. También aquí rige la ley de la simetría, viéndose ambos grupos en primer término a izquierda y derecha respectivamente, y al fondo, en el centro, el arca del Apóstol, de sencilla estructura, sobre una grada de cuatro peldaños. Ante el sepulcro hay cuatro candelabros, dos a cada lado. Es un gran sarcófago con tapa rematada en pirámide truncada. Se encuentra bajo amplio arco.

Los personajes visten con gran pompa, como requería la circunstancia, alba y capa pluvial el prelado, con sus atributos -la mitra y el báculo- en manos de dos oficiantes que se ven tras él; el rey viste majestuosamente, como en la escena anterior, con los atributos reales, corona y cetro sobre el suelo; tras él tres nobles caballeros barbados, con las manos juntas como el rey y el prelado, en actitud orante. La cámara está solada con un pavimento ajedrezado.

Es un grabado muy torpe. Las grandes figuras que se encuentran en primer término no ocupan un recuadro lógico. Para dar importancia al sepulcro ha sido elevado de posición. Para ello el suelo aparece levantado y las baldosas en vez de ser apaisadas son alargadas. Incluso los recuadros inferiores y superiores son deficientes.

ESCUDO DEL CABILDO Y CIUDAD DE SANTIAGO

(Cat. DA 20)

Castellá Ferrer (92) recoge diversas opiniones en torno a la fecha de la Invención del sepulcro del Apóstol - Santiago, según algunos sucedió durante el papado de León - III, otros en cambio piensan que en tiempos de León IV, -- siendo éste quien escribió el "Sermo Beati Leonis pape de - Sancto Iacobo". Castellá se inclina por el año 829.

La noticia del descubrimiento del sepulcro se propagó rápidamente siendo el primer documento que la recoge el Martirologio de Floro de Lyon en adiciones probablemente - del segundo tercio del siglo LX (93), tomando luego gran - difusión a través de la carta de Alfonso III el Magno al - clero y pueblo de Ours en el año 906 (94) y también a través de noticias árabes (95).

Naturalmente, el cabildo y ciudad de santiago se - apropiaron el suceso tomando el sepulcro como emblema de - sus armas. En el escudo grabado por Diego de Astor aparece el sepulcro, sobre un terreno irregular en el que crecen pequeñas plantas y sobre él una estrella de ocho puntas de - las cuales la inferior es más larga que las restantes y está dirigida hacia la tumba del Apóstol (96).

Este grabado, a nuestro juicio, carece de interés - artístico.

CUATRO ESCUDOS NOBILIARIOS RELACIONADOS CON SANTIAGO Y EL TRIBUTO DE LAS CIEN DONCELLAS (Cat. DA 21)

Más adelante (Cat. DA 23) se expondrá el tema del tributo de las cien doncellas, que los reyes cristianos debían pagar anualmente a los moros que dominaban buena parte de España (97). Este bochornoso, aunque dudoso, tributo ha dado lugar a multitud de leyendas sobre hechos heróicos, hazañas bélicas (Clavijo, la más relevante) e incluso anécdotas curiosas, varias de las cuales han entrado a formar parte de los emblemas de escudos de ciudades y familias nobles.

Ambrosio de Morales (98) refiere el hecho de que llevando buena guardia de moros, por la Vega de Carrión, unas doncellas de este gravoso tributo se sirvió Dios de un hato de toros que arremetieron contra los infieles liberando así a las doncellas, en memoria de lo cual se edificó allí la ermita de Nuestra Señora de la Victoria.

Muy interesante es la leyenda de las doncellas de Simancas, según la cual la villa de Simancas y la familia de este apellido han tomado como emblemas del escudo siete manos cortadas de mujer, cuatro izquierdas y tres derechas, una torre y una estrella. Castellá refiere el suceso de la siguiente manera: "en una torre de la ciudad con una estrella se encontraban siete doncellas señaladas para es-

./..

te infame tributo, y se cortaron las manos derechas, porque viéndolas así no las llevasen. Las cuales al tiempo de la entrega como no rehusasen llevarla diciendo que así mancas como estaban las querían, a compasión del lastimoso caso se volvieron los cristianos con ellos y siendo los moros vencidos, quedaron libres las doncellas y la villa en memoria de esta hazaña tomó por armas las siete manos cortadas y se llamó así adelante Simancas que fué la respuesta de los moros, cuando habían dicho que así mancas como estaban las querían como tuviese antes otro apellido; hay caballeros hijosdalgo que llevan este apellido de Simancas y traen las mismas armas que la villa" (99).

Aunque Castellá Ferrer afirma que fueron las manos derechas las que se cortaron, en el grabado se ven sin embargo, como se ha dicho cuatro izquierdas y tres derechas, sin duda por un sentido de simetría; éstas se ven en la bordura; el campo se ocupa con la torre de sillería de dos cuerpos y rematada en estructura cónica y sobre ella la estrella.

También el emblema del escudo de los Figueroa, noble familia gallega, tienen origen heróico. Recoge Castellá Ferrer (100) la tradición de Galicia de que "estando un caballero de él (el linaje Figueroa) muy aficionado a una dama a la cual cayó la triste suerte de ser de las del tributo, fué puesta con otras señaladas en una torre que están sus cimientos a cuatro leguas de La Coruña en Galicia adon-

./..

de se recogía cada año este infame y lastimoso tributo en - aquel reino, y se llama hoy día Torre de Peyto burdelo; esto es, del pecho del burdel. Recibiéronla los moros con las demás compañeras y llevároнlas con buena guardia; teniendo aviso el caballero enamorado, él y otros cuatro hermanos suyos les salieron al encuentro en un campo que está a una legua de allí adonde había unas higueras y tomaron cinco por haber sido cinco hermanos. Algunos dicen que la dama era hija suya, pero para la hazaña, va poco que fuese hija, que - no lo fuese. Otros quieren decir que con bastones de higuera vencieron este caballero y sus hermanos la batalla ..." cosa que al autor no convence, y sigue diciendo "... bien - pudo ser que peleando se les rompiesen las espadas y se -- aprovechasen de los bastones de higuera como algunos tienen. Tengo por cierto lo que queda dicho y lo es entre la gente platica en antiguallas de aquella tierra. En aquel mismo - campo está la Casa de Figueroa, solar deste linaje, del -- cual hubo maestres de Santiago y del que descienden los duques de Feria y otras casas de España" (101).

También Ambrosio de Morales refiere esta hazaña, - aunque en diferente lugar. Según Castellá Ferrer atribuye - las armas de los Mirandas a los Quirós, debido a que tam-- bién los Quirós, según la tradición, se señalaron en batalla por este tributo de las doncellas (según opinión de algunos caballeros de la familia contemporáneos a Castella Ferrer, quien afirma haber recibido información de ellos mismos). Sus armas son tres flores de lis, dos llaves, seis lu

./..

neles que contienen veinticuatro medias lunas, las cuales - son también armas de los Pradas, pues desde hace bastante - tiempo están unidas ambas familias.

Diego de Astor representa estos emblemas distribuídos según el propio orden de los mismos: las dos llaves invertidas en el centro, una flor de lis arriba y dos abajo y a ambos lados los seis luneles cuadrifolios (102).

Las armas de los Figueroa son cinco hojas de higuera distribuídas una en el centro y las cuatro restantes a - los lados; presentan una factura muy detallada y con sombreado que insinúa relieve. Las armas de los Mirandas reúnen en idéntica disposición que las hojas de los Figueroa - cinco jóvenes de medio cuerpo, desnudas, con la venera de - Santiago sostenida con ambas manos sobre el pecho y larga - melena (103).

En cuanto a la realización técnica este grabado carece de interés. Es duro y elemental.

ARMAS DE LAS CASAS SOMOZA, MARTIN Y BOVEDA

(Cat. DA 22)

Existe una tradición recogida por Castellá Ferrer - (104) según la cual un noble caballero francés expulsado de Francia por Carlomagno en el año 723, según Ambrosio de Morales (105), vino a España afincándose en Lemos, siendo designado por sorteo jefe de una expedición contra los moros. Presentó batalla, armado sobre caballo blanco y blandiendo la maza, muy usada por la nobleza francesa, saliendo triunfador merced a su arrojo. A partir de esta batalla toma por armas tres flores de lis de oro, sobre campo azul y seis dados con seis puntos en cada uno en campo rojo y unas ondas debajo de ellos, junto con un brazo y una maza. Las flores de lis, dice Castellá Ferrer (106) "porque ya las traía de su linaje y aunque la hazaña que había hecho pudiera oscurecer otros antiguos blasones no era razón que quedase en olvido, que era de la real sangre de Francia; el brazo y la - maza porque con ella peleara y venciera, los seis dados porque fuera doble la suerte que le había electo general y con seis puntos cada uno porque es la mayor rifa: las ondas al pie de los dados puede ser porque sobre algún río o en él - acabó de vencer al enemigo. El antiguo blasón que traen los de este linaje dice así: El Somoza con la maza / con los moros se embeleña / muchos dellos despedaza / las doncellas - desempeña".

Ignórase el nombre del caballero, por lo que se ha

./..

tomado el derivado del instrumento de la lucha, que se espa ñoliza del francés: soumase - sumaca - Somoza. Toma aquí - carta de naturaleza y de él surge el solar de los Somoza en España, que está, según nuestro autor (107) a dos leguas - de Monforte en la tierra llamada Somoza Mayor, y también Ca sa de Martín, de gran antigüedad.

La heráldica de los Somoza, ha sido representada en dos formas distintas, como reproduce Diego de Astor en su - grabado:

a) "Paveses de los Señores de la Casa de Martín que estaban en sus capillas en la iglesia de S. María de Bamorto". Se dispone el escudo sobre largo panel colgado del muro con los emblemas distribuídos a ambos lados de una línea vertical, tres flores de lis a la izquierda y los seis dados, el brazo armado de guerrero con armadura metálica y - guantelete sosteniendo la maza y las ondas a la derecha. Si seguimos a Castellá Ferrer en la descripción de estas armas nobiliarias, dice: "en tacones antiguos de plata que se han hallado en tesoros debajo de tierra, estaban también de la misma suerte y con ondas al pie de los lados, pero conforme a la misma piedra de la Casa de Martín han de traer el brazo y la maza a la cual acompaña el blasón referido (tres - flores de lis) según tenían los antiguos paveses que había en el entierro y capilla de los Señores de esta casa que estará en la iglesia de Santa María de Bamorto" (108). "El entierro estaba apartado una legua en la iglesia referida de Bamorto. Eran dos capillas pequeñas de doce pies de largo y

./..

menos de ancho que estaba antes de entrar en la mayor con - chapiteles cubiertos de los referidos escudos con sus armas. Fué siempre antigua costumbre en Galicia (costumbre medie-- val extendida por Europa) y lo es ahora hacer los entierros de los nobles acabada la misa mayor. Los vasallos seguían - el cuerpo con mantas cubiertas y acabada la vigilia y la misa subían a caballo los escuderos y al tiempo que le ente-- rraban batían los escudos unos con otros y luego quitaban - el que había sido de su señor del caballo y lo colgaban en las capillas y por esto en ellas había tantos" (109).

Muchos de este linaje, dice Castellá Ferrer (110) tienen ciertas variantes en el escudo, pues traen una sola flor de lis en medio de los dados, ondas, brazo con la maza, como consta en la piedra de Martín, paveses, escudos y también de los Bóveda.

b) Piedra de la Casa de Martín con sus armas, es como titula Diego de Astor la segunda de las modalidades de - representación de los mencionados emblemas. El escudo pro-- piamente se compone solamente de los seis dados a ambos lados de una línea vertical y debajo las ondas; a la izquierda se ven, sobre el muro, una flor de lis completa, parte - de otra y una tercera ha desaparecido; en la parte superior se ve un brazo desnudo sin instrumento alguno y, en cambio, abajo se contemplan dos ballestas.

Todavía hay que señalar otra rama más descendiente

./..

de los Somoza: la Casa de Bóveda (111), edificada por Arias López de Somoza y Goyanes, hijo segundo de Martín y reedificada por su hermano mayor Diego López. Según la tradición - vuelven a unirse por matrimonio la Casa de Martín con la - Real de Francia, casándose una heredera de aquél con un caballero francés, por lo cual el escudo repite emblemas del valiente antepasado caballero francés, las tres flores de - lis a la izquierda de la línea vertical que divide el escudo y los seis dados a la derecha de la misma. Así lo reproduce Diego de Astor rodeándolo de una rica corona de laurel o guirnaldas.

En el aspecto técnico, a nuestro juicio, este grabado carece de interés.

SANTIAGO HACE VENCER AL EJERCITO DEL REY RAMIRO I EN LA BATALLA DE CLAVIJO (Cat. DA 23)

El rey Alfonso II el Casto muere en la era DCCCLXXI (año 833); había ocupado el trono por renuncia de Bermudo, padre de Ramiro I, quien pasó a ocupar el trono a la muerte de Alfonso el Casto (112). No es la finalidad de este estudio entrar en disquisiciones acerca de la historicidad del hecho, pues de lo que aquí se trata es del análisis artístico e iconográfico del grabado de Diego de Astor, que sigue el texto de Castellá Ferrer, quien acepta fielmente la tradición sobre la batalla ganada en Clavijo por Ramiro I a los moros el año 844, logrando los cristianos liberarse para siempre del humillante tributo de las cien doncellas. Dos autores importantes de nuestra historia, Mariana y López Ferreiro, son del tradicional parecer de que la batalla se dió en Clavijo en el año 844, en tiempo de Ramiro I. Gómez Moreno y el Marqués de Lozoya, por su parte, se inclinan por la opinión de que aquella tuvo lugar un siglo más tarde, en el año 939, en Simancas y durante el reinado de Ramiro II.

Según el texto de Castellá Ferrer la batalla tuvo un motivo real: terminar con el abominable tributo de las cien doncellas (113). El tributo consistía en la entrega de cien doncellas anualmente, de las cuales cincuenta pertenecían a familias de hijosdalgo y las cincuenta restantes eran

plebeyas; a unas las desposaban sus nuevos dueños y otras - eran para uso común; se llamaba este tributo, como en otra parte se ha dicho, el pecho del burdel (114).

El califa de Córdoba, Abderramán, exigía, como era costumbre, el tributo de las doncellas al monarca cristiano reinante, Ramiro I, quien se opone valientemente por lo - cual el moro atacó con un poderoso ejército y le derrota - completamente en Albelda donde tuvo lugar el primer encuentro. Tras este terrible desastre que produjo muchas bajas y dejó desmoralizado al ejército cristiano, el Rey Ramiro I , acampó en Laturce, lugar denominado entonces Monte Clavijo (115).

El cap. VIII de Castellá Ferrer se titula así: "El católico rey D. Ramiro da la batalla al enemigo, queda roto, mándale dar segunda batalla el Apóstol Santiago patrón, capitán y señor nuestro, socórrele en ella: pierde el enemigo el campo: hacen el rey católico y su España voto y donación al Apóstol de perpetuas rentas".

El citado voto, cuya autenticidad histórica es más que dudosa, según se ha dejado dicho en otro lugar (116), - es de suma importancia para la comprensión de cada una de - las cuatro escenas componentes de este grabado de Diego de Astor. El comendador Fernán Núñez de Guzmán, de la Orden de Caballería de Santiago y "uno de los más eminentes en letras divinas y humanas que tuvo nuestra España", según Castellá Ferrer, tradujo este largo privilegio del latín al castella

./..

no, el cual se resume de esta manera: "Yo Ramiro y mi mujer Urraca y Ordoño nuestro hijo con mi hermano el rey García - nuestra ofrenda a Santiago con consentimiento del arzobispo y obispos, abades y grandes y todos los cristianos ponemos en escritura". Continúa el relato con la reunión de las cortes en León, antes de la batalla de Albelda y pide a los arzobispos y clero en general que fueran con el ejército para orar por la victoria. Con el desastre de Albelda, huye el - ejército cristiano a Clavijo. De noche, cuando a causa del extremo agotamiento consigue el desventurado monarca conciliar el sueño, se le aparece Santiago cerca de la ermita - que estaba en lo más alto del cerro de Clavijo (la cual tras la victoria obtiene las mismas indulgencias que la iglesia - de Santiago de los Españoles en Roma), hablándole: "Yo soy Santiago; vencerás, le dice, y yo iré en tu ayuda sobre un caballo blanco de blanca y grande fermosura, un pendón blanco y muy grande". Ordena el Apóstol al Rey Ramiro, tres cosas que ha de cumplir para conseguir la victoria: 1ª) "Esfuerzate y ten mucha confianza como en la Biblia, en el Antiguo Testamento", 2ª) "Al amanecer, confesaros, oid misa y comulgad", 3ª) "No dudéis de acometer las hazes de los moros".

Cuenta admirado el rey esta aparición a las jerarquías eclesiásticas y a sus caballeros y todos, incluído el ejército, cumplen devotamente los mandatos jacobeos. Tras - la penitencia, misa y comunión, acometen a los moros "llamando el nombre de Dios y mío" (117), como les mandara San-

./..

tiago, venciendo totalmente a la morisma y matando casi 70.000, poniendo en fuga a los escasos supervivientes y tomando Calahorra.

Pero no es sólo la invocación del nombre de Dios y Santiago lo que les da la victoria: "y aún no comienzan a ensangrentarse los hierros de las lanzas, aparece el Apóstol, en la mano derecha la espada desnuda y en la izquierda el estandarte" (118) sobre hermoso caballo blanco derrama mucha sangre de los enemigos y resultan en cambio pocos cristianos muertos.

En el Voto que el monarca hace al Santo se promete que se darán anualmente una yunta de bueyes, una medida de la mejor semilla de trigo y centeno y otra de vino para los mayordomos, sirvientes y canónigos de la iglesia de Santiago. La escritura es confirmada por Ramiro, su esposa Urraca, su hijo Ordoño, y hermano García (119).

El grabado que nos ocupa está dividido en cuatro recuadros que recogen otras tantas escenas relativas a la batalla de Albelda, la aparición de Santiago al rey Ramiro, la Victoria de Clavijo y el voto de Santiago.

Para su descripción seguiremos un orden cronológico. En el ángulo superior izquierdo, enmarcado dentro de un óvalo, se representa la batalla de Albelda.

./..

A la izquierda, la caballería mora, abierta en arco, ataca al galope a los cristianos. En la parte inferior aparece el rey Ramiro, también a caballo, con la espada en alto y sosteniendo su escudo, en el que se aprecia claramente el león rampante.

Detrás de él avanza un grupo de guerreros a caballo, espada en mano, en tanto que a la derecha del recuadro se ve a dos caballeros a galope huyendo del enemigo y a la infantería cristiana con sus lanzas abandonando el campo.

En el recuadro del ángulo superior derecho, se recoge la escena correspondiente a la noche siguiente. Tras la derrota el rey descansa con la cabeza apoyada sobre su escudo y el casco y las manoplas sobre el suelo. Ante él se encuentra la figura resplandeciente del Apóstol Santiago, vestido con túnica y manto y con su mano derecha sobre el hombro del rey. A la izquierda se aprecia, en la penumbra, al caballo del rey cuyas riendas sostiene un centinela. Excepto la luminosa figura de Santiago todo el conjunto tiene un tono grisáceo para significar la nocturnidad.

La gran escena central, que comprende la mayor parte de la lámina, representa la batalla de Clavijo. En primer plano, aparece el Apóstol Santiago sobre un caballo en posición de corbeta entre cuyas patas se ve la figura de un guerrero moro.

./..

El Apóstol lleva armadura completa y manto flotante blandiendo la espada y sosteniendo un estandarte con la -- cruz patada.

Su caballo está ricamente ensillado y sobre los arneses aparecen veneras jacobeas, algunas de las cuales también aparecen sobre el suelo. El guerrero mahometano, derribado, sostiene aún su alfange con la mano izquierda y el escudo con tres medias lunas, con la derecha. Al fondo aparecen representados los dos ejércitos. A la izquierda avanzan los caballeros cristianos, todos en la postura triunfalista de la corbeta en tanto que a la derecha huyen los moros dando la grupa al campo de batalla. Este grabado ha sido comentado dentro de otro contexto y con otra finalidad.

En el recuadro inferior que se extiende a lo ancho de todo el grabado, se representa la escena del voto real - ante el sepulcro del apóstol, como agradecimiento a la victoria conseguida. Sobre el sepulcro, en posición central, - aparecen cuatro candelabros y una imagen ecuestre del apostol. Sobre el borde anterior del sepulcro-altar se encuen-- tran los evangelios sobre los que juran con la mano derecha extendida el rey y la reina. Las coronas reales y el cetro se encuentran sobre la escalinata en que los personajes están arrodillados. A la derecha del rey aparece un grupo de caballeros de Santiago también arrodillados y más al fondo, otro grupo de guerreros. A la izquierda se encuentra una dama arrodillada detrás de la reina, sosteniendo su manto y -

./..

más lejos un grupo de clérigos, también arrodillados en la escalinata. Más al fondo hay otro grupo de eclesiásticos en pie dos de los cuales sostienen báculos.

La iconografía de Santiago "Matamoros", cuya tradición quizá venga de la batalla de Simancas librada por Ramiro II, ha tenido gran importancia en el arte. Aparte de la larga serie de ejemplos que desde el siglo XII al XIX consigna Réau (120) entre ellos el hermosísimo grabado de Schongauer, se ocupan de este tema Balsa de la Vega (121), Reiners (122), Vidal Rodríguez (123), quienes coinciden en la opinión de que se ha repetido con insistencia desde el románico al siglo pasado.

Este grabado es, a nuestro juicio, el mejor de esta serie. Los diversos matices de negros y grises demuestran maestría en el buril. (Ver comentarios DA 4).

VENERAS, BORDONES Y CALABAZAS DONDE SANTIAGO DIO LA BATALLA

(Cat. DA 24)

El campo donde Santiago dió la batalla pasó a llamarse Campo de la Victoria o Campo de la Muerte, pues es tradición que fué tanta la sangre enemiga que se tiñeron los arroyos Irnega, Leza (que aparece en el grabado CAT. DA 23, Fig. ib.) y otros donde caían los heridos, llegando a enrojecerse las aguas del Ebro. El monte recibió la denominación de "Monte de la Truce", desde el día de la batalla (del latín trux = destrozo), que por posterior evolución dió lugar a Monte Laturce (124).

Existe una tradición de que en el campo aparecieron muchas piedras en forma de veneras, bordones, calabazas, herraduras de caballos, pezuñas sin herrar, hierros de lanza, etc., en los que se pretende buscar un origen milagroso relacionado con la hermosa leyenda del caballero marino y su caballo (125), cuyo origen según el Licenciado Molina, es antiquísimo, y cuya tradición viene a coincidir en los puntos esenciales con la ya descrita en este trabajo.

Existen veneras en numerosos escudos nobiliarios, así como los de las Casas de Novaez y Pimentel, los Condes de Benavente, los marqueses de Távara y Viana (126).

El probable origen de la venera jacobea es bastante

./..

anterior a la tradición del Apóstol. Se han recogido en esculturas púnicas y romanas y también hay referencias en merovingios y visigodos. Los primeros cristianos las colocaban en las tumbas que querían reconocer. La etimología de la palabra venera, de Venus, guarda relación con esta diosa, y a ella se consagraban por considerarlas símbolo de la feminidad. Al parecer en Roma se utilizaron las veneras como protección contra el "mal de ojo". Es, pues, probable un origen supersticioso pagano, análogo al que después tendrá el uso de los azabaches, de origen oriental.

La más antigua venera, como emblema de peregrinación, se halla en el Liber Sancti Jacobi, en el sermón Veneranda dies, de antes de mediado el siglo XII (127).

En el grabado de Diego de Astor se representan dos veneras de diverso tamaño (es interesante recordar que en el Museo de Pamplona se guardan veneras de tamaño natural, encontradas en sepulturas de peregrinos en Eunate, lugar cercano a Clavijo), dos herraduras grandes, dos calabazas pequeñas, puntas de lanza, restos de bordoncillos y dos pezuñas de caballo sin herrar.

Es importante hacer notar la trascendencia iconográfica de este "hallazgo milagroso".

Este grabado constituye un buen ejemplo de lo que tantas veces hemos afirmado en nuestro estudio. Es decir

./..

que Diego de Astor no trabaja nunca del natural, sino fundamentalmente a través de imágenes que han sido hechas por otros. Se trata de un grabado puramente descriptivo. No se molesta en averiguar cómo es una concha o una pezuña de caballo. Tampoco tiene en cuenta la dirección de la luz, que debía partir sólo de un punto determinado, sino que lo utiliza de manera envolvente, convencionalismo éste, por otra parte, frecuente en el lenguaje de los grabadores. Dibuja siempre a través de imágenes hechas por otros, o con modelos ornamentales fijos.

ESCUDO DE LA FAMILIA LEONESA OSORIO (Cat. DA 25)

Durante la Edad Media se celebraba en León el día 15 de Agosto una fiesta para conmemorar la victoria de Clavijo que puso fin al bochornoso tributo de las cien doncellas. Dos días más tarde, el 17, hacía la ciudad el denominado Foro u Oferta ante la imagen de Nuestra Señora de Regla, en el claustro de la catedral de León, consistentes en la entrega de animales y frutos de la tierra. Esta tradicional ceremonia ha sido descrita por el P. Lovera y el regidor D. Francisco de Cabeza de Vaca (128). El pueblo leonés y con él los marqueses de Astorga, cabezas de la nobilísima familia de los Osorio, con un pequeño estandarte con las armas de la familia (dos lobos rojos en campo dorado con unas ondas al pie de ellos) iban en procesión a deponer su ofrenda ante la Virgen, festejando la mencionada victoria. Un grupo de muchachas jóvenes ataviadas de blanco, cantando y danzando representaban a las cien doncellas, que según la tradición habían de ser entregadas a los moros desde el reinado de Mauregato (129).

De acuerdo con esta misma tradición en la derrota de Albelda, el único caballero que no perdió la bandera y estandarte fué Osorio, por lo cual, tras la batalla de Clavijo, el noble caballero puede añadir en su escudo la honrosa insignia de Santiago. Este privilegio se transmitió lógicamente a su familia, los citados marqueses de Astorga, quienes "sobre el escudo tienen la imagen de Santiago a ca-

./..

ballo de la manera que se apareció a Ramiro" (130) en la batalla.

El grabado de Diego de Astor se representa la gran venera jacobea con dos majestuosos lobos pasantes con la boca abierta y la lengua fuera y debajo de ellos las tres ondas verticales zigzagueantes (dentro de una rica corona de guirnaldas o laurel con hojas afrontadas y flores y frutos en las partes medias de cada uno de los cuatro cuadrantes, cuyos extremos van anudados con delicados lazos).

En la parte superior, sobre la corona, se ve al -- Apóstol de las Españas (131).

Este grabado tiene una especie de evanescencia en - las tintas, una especie de "flou" que le dan un aire inmaterial, mágico. Hay predominio de grises y de pronto aparecen unos negros de forma abstracta. Las flores y frutos de la - corona son de carácter ornamental ya fijado, nunca natura-- lista. El conjunto de este grabado debido a los matices en cuanto a tintas, tiene cierto encanto. El dibujo, como en - todos ellos es deficiente.

ESCUDO DE ARMAS DEL REY RAMIRO I (Cat. DA 26)

Según Castellá Ferrer (132) la autenticidad de la victoria de Ramiro I en Clavijo queda demostrada, no sólo por escrituras auténticas , historias, tradiciones, sino también por los escudos y memorias del mismo rey existentes en Nuestra Señora del Naranco, cerca de Oviedo, que fué fundación suya. El presente grabado es de gran importancia, pues es la plasmación gráfica dada por Diego de Astor al texto del citado autor: "Los escudos, están sobre los pilares labradas todas las figuras en media talla, así la del León de los escudos redondos, como la de los cuadros que están sobre ellos y basas de las columnas y estos cuadros sobre su escudo puso el católico rey como trofeo para memoria de la más milagrosa hazaña de España. El león del escudo es tanto de Ramiro I como de todos los reyes de León y Castilla" (133).

Más adelante señala: "Estos escudos redondos se usaron mucho en tiempos antiguos y aún en los modernos, también entre los romanos". Idéntica estructura se repite en los escudos del grabado que reproduce los existentes en Santa María del Naranco (véase Fig.ibid.): "El cuadro que está sobre este escudo apegado a él que tiene los dos caballeros armados a caballo en sus caballos con las espadas desnudas en las manos y dos doncellas; las dos figuras de los dos caballeros entiendo significan al Apóstol Santiago y al católico Rey Ramiro I, que como Santiago le dió la mano y palabra de socorrerle en la batalla y lo cumplió y se quiso por

./..

compañero en la hazaña, puso este gran trofeo que es el mayor que tiene príncipe del mundo. Las figuras de las doncellas que están sobre las de los caballeros significan las doncellas libertadas por los mismos, Apóstol Santiago y Ramiro, y lo que tienen sobre las cabezas a lo que entiendo (aunque casi parecen hatilos de ropa) acaso son panderetas o adufes (que llamaban en aquel tiempo) que serían diferentes en la hechura de los de ahora (como lo eran también los atabales y caxas) con que solemnizaban el triunfo de la victoria. Y advierto conforme a esto que no sin misterio la real ciudad de León trae alrededor del león que tiene por armas ella y todo su reino, el letrero que ya referimos".

Siguiendo el texto de nuestro autor, la descripción concluye de este modo: "En las cabezas o basas de los pilares que reciben el arco de la bóveda están en la frente de cada una cuatro figuras de leones chiquitos y a los lados las de las doncellas atadas las manos, con cabello largo y algunas tienen capirotes en las cabezas como las doncellas de Castilla la Vieja y Asturias y el ropaje largo. Quiso significar el rey en estas figuras de las columnas el miserable estado cuando iban presas las doncellas ofrecidas a los moros. Y en las de las doncellas el estado de triunfo y victoria por la cual las retrataron haciendo alegrías en alabanzas de Dios y del vencedor Santiago, que por ello las pusieron sobre su figura y la del rey" (134).

Este texto está, como se ha dicho, conforme en todo con la representación del grabado; sin embargo su descrip--

./..

ción debe hacerse en orden inverso, es decir, de abajo arriba, desde las doncellas maniatadas de la parte inferior hasta el gozo de las mismas tras la victoria de Santiago y Ramiro I.

En el capitel aparecen las figuras de sendas jóvenes con las manos cruzadas sobre el pecho y atadas. Visten largas túnicas de escote cuadrado y tienen larga cabellera ondulada. El espacio entre las dos figuras femeninas se ocupa con cuatro leones rampantes afrontados dos en la parte superior y dos en la inferior.

Sigue a continuación un medallón con el sogueado que tanto se repite en esta iglesia asturiana, sogueado que interpreta con cierta libertad (135); al doble sogueado exterior ovetense permanece en nuestro grabado, pero separado. El espacio más ancho, con decoración ondulante, que se ve a continuación en Santa María del Naranco, se transforma aquí en una continua rama vegetal, de la que sale una hojita de olivo a cada lado; finalmente Diego de Astor reduce a uno el doble sogueado interior de la Iglesia de Santa María.

Este propio sogueado sencillo enmarca los cuatro recuadros del espacio superior del grabado, apareciendo los respectivos personajes cobijados por arcos de medio punto. Se ve en primer lugar al Apóstol Santiago y al Rey Ramiro I ambos a caballo y afrontados, dentro de los respectivos recuadros. Las dos figuras repiten fielmente la imagen del

./..

primero en el grabado de la batalla de Clavijo, por lo que omitimos su descripción.

En la parte superior se contempla a dos doncellas - después de su liberación por el Apóstol y el Rey, ataviadas como las anteriores y con timbal sobre la cabeza. Este último hace referencia, sin duda, a la ceremonia conmemorativa que la ciudad de León celebraba en su catedral por el triunfo obtenido y en la que intervenían muchachas "danzaderas".

El texto "Resumen de políticas ceremonias" (136) -- dice así: "El día después de toros (17 de Agosto) por la mañana, habiéndose acabado las horas en la catedral, sale la ciudad, en forma, de sus casas, con sus clarines y tambores y va a la iglesia mayor, dando vuelta al claustro. Llega a una imagen que está de relieve muy antigua, con un arquito del lienzo del dicho claustro, como entramos a mano izquierda; yendo delante las niñas, que en remembranza de las cien doncellas dan todas las parroquias, lo más bien adornadas - que les es posible, y asisten a la iglesia desde las vísperas de la Asunción hasta el otro día acabada la misa y en - este ofrecimiento sólo existen las de San Marcelo. Ofrécese a dicha imagen un cuarto de uno de los toros y diferentes - frutas; está allí el procurador del Cabildo con un escribano, pide por testimonio que es voto y el procurador de la - ciudad con uno de los del Ayuntamiento protesta es devoción y obsequio a aquella santa imagen por tan singular favor como recibió este reino" (137).

./..

En la parte inferior de la lámina a ambos lados del capitel, aparece grabado el siguiente texto en letra cursiva: "Escudo con las armas del Catho / lico Rey Don Ranimiro primero / Memoria de la victoria de la / Batalla de Clavijo (Vengan / ca y libertad del tributo de / las Doncellas) que dexo en la /Iglesia de Nuestra Señora de Nara / co fundó - Junto a Oviedo. Diego de Astor fecit.

La composición de este grabado es muy armónica, lo que le da un encanto peculiar. La sucesión del capitel, el plato y los cuatro cuadros, proporcionan al conjunto cierta gracia. En definitiva, lo que está mandando en esta ilustración -que es puramente lineal- es la distribución y la composición de los distintos elementos.

ESCUDOS DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA DEL NARANCO

(Cat. DA 27)

Castellá Ferrer (138) nos informa de la existencia de 18 escudos redondos en la iglesia de Santa María del Naranco: "Quince están en la capilla mayor y cuerpo de la iglesia encajados en la pared de lo alto, a tres estados del suelo, y tiene otros seis, dos dentro de la capilla mayor, dos a la entrada de ella y dos a la entrada del coro que están al fin de la iglesia con el león como los referidos y sobre ellos, apegadas a ellos cruces con las letras griegas alfa y omega. Por la parte de fuera en la capilla mayor y otros dos escudos con el león en lo alto de ella."

Entre los escudos de la iglesia hay tres junto al coro, uno con un ánade o cisne en unas ondas y el otro dos lobos empinados, mirándose el uno al otro, el otro tiene una rosa extendida sin parecérsele el pie. Tienen los mismos cuadros encima como los otros. Acaso serían armas del Rey por su madre o otros abuelos o de su mujer porque la quiso mucho, que el tener los mismos triunfos que los otros encima da indicio de ello.

Todos estos escudos muestran las dos estampas siguientes la primera los escudos con los cuadros encima y pilares con sus basas debajo con el arco de la bóveda que reciben, la segunda el escudo real del león con la cruz enci-

./..

ma, como están seis en lo alto de lado de las puertas y los otros tres diferentes con los cuadros altos y pilares más - bajos que los demás".

Más adelante añade: "El letrero junto a la primera estampa se puso aquí para declaración de ella, pero junto a ellos no hay letrero alguno" (139).

El grabado que nos ocupa se ajusta, en general, a - la descripción de Castellá Ferrer y tampoco incluye ninguna inscripción. Aun cuando Castellá no se considera experto en heráldica proporciona la siguiente información al respecto: "... la rosa conocidamente son armas de los Osorios, como - la traen los marqueses de Astorga y se halla en varias partes del castillo de Astorga y otras posesiones de ellos; el rey les puso las armas entre las suyas como vencedores en - Clavijo" (140).

"Los lobos empinados son de los Osorios que el escultor que hizo aquellos escudos los puso así como también entre todos los leones que esculpió en los otros escudos - del rey solos dos tienen corona y no es fuera de razón entender fuesen estas armas de los Osorios también del rey - por su madre, o del Rey D. Ordoño su hijo o de la reina Dña. Urraca por la gran calidad que antiguamente y en nuestros - tiempos tuvo y tiene la nobilísima Casa de los Osorios" - (141).

Diego de Astor ha representado los cuatro emblemas

./..

citados dentro de medallones que imitan los de la Iglesia - de Santa María del Naranco, como se ha descrito en el grabado nº DA 33. En la parte superior, se ve el león rampante - coronado y sobre el medallón, la cruz parecida a la de los ángeles de Oviedo con el alfa y la omega colgando de los - brazos laterales. En el medallón inferior aparece el ánade sobre las aguas, en tanto que a los lados se encuentra una flor, que parece de agavanzo o escaramujo y los dos lobos - rampantes afrontados, a izquierda y derecha respectivamente.

Bajo el punto de vista técnico, se trata de un grabado puramente lineal. Los animalitos que se encuentran dentro de los círculos están mal dibujados y la rosa,excesivamente grande, deteriora el conjunto.

INGRESO DE RAMIRO I EN LA ORDEN DE CABALLERIA DE SANTIAGO - DE LA ESPADA (Cat. DA 28)

Castellá Ferrer dedica los once primeros capítulos del libro IV de su Historia de Santiago a analizar todo lo relativo a la fundación, origen y circunstancias históricas, a lo largo de su existencia, de la Orden de Caballería de - Santiago de la Espada. Según él tuvo origen tras la batalla de Clavijo (142) y, por lo tanto, en el reinado de Ramiro I, reuniendo ya bastantes propiedades y castillos, en tiempo - de Ramiro II (143). El hábito de Santiago procede de la torre del monasterio de San Munio de Vega, cuya fundación es cien años anterior a la del de Celanova (144).

El origen más remoto de la Orden está atestiguado, según Castellá Ferrer (145), por el emblema de Ramiro I -- existente en el umbral de la iglesia de dicho monasterio, - al que nos referiremos con más amplitud al estudiar el grabado (Cat nº DA 29, Fig.ibidem). Según estas armas, la - Iglesia parece ser fundación de Ramiro I, puesto que son - iguales a las de Santa María del Naranco. Para Castellá es un argumento suficiente, pero sin embargo hay que señalar - que el monasterio de Vega es un siglo anterior al de Celanova y no figura entre las donaciones de San Rudesindo.

La Orden de Caballería de Santiago de la Espada se denominó inicialmente Cofradía y tenía como insignia la espada en color rojo sobre manto blanco. El color de la espa-

./..

da se justifica doblemente, por una parte, para significar la sangre enemiga y por otra, para rememorar el momento de la aparición del apóstol blandiendo una espada "resplandeciente como el fuego" (146). La Orden nació para la defensa de los peregrinos que acudían al Sepulcro de Santiago. Los "cofrades" (al principio) y "caballeros"(más tarde) podían ser religiosos o seglares y a estos últimos les estaba permitido casarse. Los primeros podían sustituir el manto por una sobrepelliz blanca. El manto blanco no era una vestidura ordinaria sino que su uso estaba bastante limitado a las reuniones, ceremonias y fiestas capitulares.

Existía un Consejo de la Orden para arbitrar en -- asuntos de trascendencia, constituído por los llamados Treces de la Orden. El Maestre de Santiago se llamó inicialmente Monitor (147), pero ya en tiempo de Fernando el Magno se utilizan los nombres de Maestre y Comendador. Es tradición que la ciudad más antigua de la Orden fué Logroño y sin embargo, su primera casa estuvo en Galicia, el monasterio de Nuestra Señora de Loyo (148). Castellá Ferrer señala tres - motivos para esta ubicación: 1º) Estar cerca de Santiago para defender el sepulcro, 2º) Evitar las correrías de los moros hasta Lugo, desde Portugal, y 3º) Las relaciones con la Regla de San Agustín.

La Orden tuvo su sede en el citado monasterio de Luyo hasta el reinado de Fernando II de León y Galicia, y hasta que los problemas surgidos con este monarca les impulsa-

./..

ron a acudir al Rey de Castilla Alfonso VIII, quien los acogió dándoles sede en Uclés en el año 1174 (era 1212). Pero, curiosamente, antes del traslado envían una embajada a Roma con el fin de lograr la confirmación de la Orden. En efecto, el papa Alejandro III expidió una bula llamada "Bulla S. - Papae Alexandri 3 de confirmatione Ordinis militiae Sancti Iacobi de Spatha" (149). El monarca leonés renovó entonces su amistad con la Orden, concediendo nuevas donaciones y - privilegios.

Desde el comienzo de su existencia tuvo la Cofradía de Santiago unas Ordenanzas cuyo contenido, escrito en latín, se conserva en la casa de Uclés. Allí hay una declaración de las primeras constituciones de la Orden. Los religiosos de la Orden de Caballería de Santiago de la Espada - debían reunir varias "calidades" para pertenecer a ella. Debían ser hijosdalgo por parte de padre y de madre, ser hijos legítimos o hijos naturales de soltero y soltera, no - bastardos, ni judíos, ni moros o conversos, ni herejes, ni sospechosos. Debían velar las armas la noche anterior al ingreso en la Orden, jurar obediencia al superior, pobreza y castidad, los clásicos votos de todo religioso (150).

El grabado de Diego de Astor reúne tres escenas alusivas al ingreso en la Orden del monarca Ramiro I siguiendo siempre el texto de Castellá Ferrer. La escena fundamental es la del centro y representa el juramento del rey Ramiro de acatar todas las disposiciones y mandatos de la Orden.

./..

En la parte superior se representa un hecho histórico que - confirma, según Castellá Ferrer, la institución de la Orden en el reinado de este monarca. Se trata de la supuesta invasión de La Coruña por los normandos y su derrota por Ramiro I.

Para la descripción del grabado procederemos de abajo a arriba. La escena inferior, como hemos dicho, corresponde al momento en que el Rey es armado caballero de la Orden. En el medio se ve ante el altar, presidido por una imagen - de Santiago, al superior de la Orden, vuelto hacia los fieles y con una esfera ovoidal entre las manos. A la izquierda aparece Ramiro I arrodillado, con el cáliz en las manos y tras él la reina con una cruz -que el monarca habrá de besar luego- mientras una dama le sostiene el borde del manto. Estas tres figuras aparecen arrodilladas, como lo están los caballeros que se ven hacia la izquierda y que portan - en sus manos diferentes objetos para la consagración real. En el lado derecho se ven diversos personajes eclesiásticos; un acólito arrodillado con una bandeja frente al rey; otro contemplando la escena del centro; otros dos con la mitra y el báculo y un grupo al lado de la mesa, en la que se encuentran las vinajeras, el ostiario y una gran bandeja.

El centro del grabado recoge la escena principal, - que se desarrolla, asimismo, en el interior de un templo, - precedido por un gran arco de medio punto, soportado por dobles columnas clásicas con sencillos capiteles y basas. Al

./..

fondo, el Superior de la Orden en pie, con dos oficiantes - ha celebrado ya el santo sacrificio de la misa en el altar que está presidido por una imagen de Santiago dentro de una urna, con los atributos de su iconografía. A ambos lados - del presbiterio aparecen dos acólitos de rodillas, uno sostiene el báculo y el otro la mitra, a la derecha aparece la mesa, con los objetos litúrgicos: el cáliz, el ostiario, la bandeja, las vinajeras y el corporal. Sobre el altar, además de dos candelabros a cada lado, aparece el misal a la - derecha sobre el atril y en el centro el ara de las reliquias de los mártires, todo mucho más visible que en el altar del recuadro inferior. En un segundo plano tras el portador de la mitra episcopal, se contempla en la penumbra un caballero con el estandarte del Apóstol.

En el puesto de honor se ve al rey Ramiro I de rodillas, ataviado con las galas reales y cubierto con manto de armiño. Sus atributos reales, el cetro y la corona, se - encuentran a sus pies y sostiene un cirio con su mano derecha lo mismo que los caballeros y religiosos de la Orden - que aparecen frente a él a la derecha y el grupo de religiosos vistos de espalda que aparecen en primer plano. Sobre - una mesita central se halla el libro de las constituciones, y un tintero con su pluma, dispuestos, sin duda, para la jura y firma correspondientes.

Los religiosos de la Orden se representan cubiertos con sobrepelliz, la cruz de Santiago sobre el pecho y las - cabezas tonsuradas.

./..

La escena superior recoge, como se ha dicho, la derrota infligida por Ramiro I a la flota normanda, que pretendía invadir La Coruña.

En el centro se ve al rey cristiano a caballo hasta el borde del mar donde están las naves incendiadas. Tras él viene la caballería con un estandarte con la efigie de Santiago y el medallón del rey con su león rampante. En un segundo plano aparece la infantería protegida por un pelotón a caballo. A la izquierda se representan los soldados caídos en la pelea; se aprecian algunos soldados que transportan heridos y una dama que llora sobre un cadáver. Al lado del mar, se ve la ciudad amurallada.

Además de Ramiro I, otros monarcas pertenecieron a la Orden de Santiago, tal como Alfonso VII, quien fué intitulado por el arzobispo y cabildo de Santiago canónigo de esta apostólica iglesia y es tradición que en las procesiones solemnes asistía con capa de coro. También gozaron del privilegio de pertenecer a la hermandad de Santiago Reyes de Francia, duques de Borgoña, así como iglesias de España y Francia y hospitales de Italia (151).

En el aspecto de la realización técnica, este grabado está mejor resuelto que el DA 18. Debido a que tiene más espacio, resuelve los problemas de perspectiva de forma más satisfactoria. La solución de las historias contadas arriba y abajo del gran recuadro central, es lo que tiene más ca-

./..

lidad. Es posible que esto se deba a que al ser más peque-- ños quedan disimuladas las deficiencias de dibujo. Es un - grabado con muchos valores luminosos.

EMBLEMA REAL DE RAMIRO I EN LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN MUNIO DE VEGA (Cat. DA 29)

En el umbral de la puerta principal de la iglesia del Monasterio de San Munio de Vega hállase, según informa Castellá Ferrer (152), "una cruz esculpida semejante a la de los ángeles de Oviedo y las que hay en Santa María del Naranco; al lado derecho dos leones y al izquierdo una rosa, como en Naranco".

En la existencia de este emblema se apoya Castellá Ferrer, además de en otros argumentos, para confirmar el temprano origen de la Orden de Santiago en tiempo del vencedor de Clavijo.

Bajo el punto de vista técnico, es un grabado sin problemas. El negro se consigue a base de líneas cruzadas muy prietas. La estampa no tiene más intención que la de describir.

DONACIONES DEL REY ORDOÑO I AL APOSTOL SANTIAGO

(Cat. DA 30)

Según el obispo salmantino Sebastián era este monarca paciente y modesto, comenzando a reinar en el año 580 - (era DCCCXXXVIII) algunos años antes de la muerte de Ramiro, de acuerdo con el mencionado prelado en cuyos escritos se basa Castellá Ferrer (153).

Según este historiador, el moro Muza, victorioso en Francia, trae presos grandes capitales, tomó Albaida (Albelda) y la fortifica y guarnece, pero es vencido por Ordoño , que recibe el vasallaje de su hijo, que gobernaba Toledo. - El rey cristiano marcha luego sobre Coria -donde estaba el moro Zeiti- y Talamanca (Morales dice que no son tales, sino Toro y Salamanca) (154) y en el año 862 gana a los moros Lara y Oca y otros lugares. Los diversos autores, dice Castellá Ferrer, tienen opiniones bastante paralelas en cuanto a estas conquistas, si bien, advierte, puede existir la confusión de considerar como hazañas de Ordoño I algunas de - Ordoño II.

El enmarque superior del grabado que consideramos - está dedicado a ensalzar la figura de Ordoño I como batallador, se le representa a caballo, en el centro, vestido de - guerrero y con el cetro real en la mano, avanzando hacia Muza que cabalga a galope y con un nutrido grupo de guerreros arracimados con el estandarte de la media luna. Este grupo

./..

se repite prácticamente en forma idéntica, algo más a la derecha, delante del rey, pero en actitud de huída. Los moros aparecen con turbante y por si existiera duda de quién se trata el grabador ha escrito Muca. Completamente a la izquierda aparece un cerro con la ciudad de Albaida ardiendo, indicando la primera victoria de los cristianos.

En la parte superior izquierda del grabado se ve parcialmente la ciudad de Toledo, amurallada y rodeada por el Tajo y, ante ella, a Ordoño I también a caballo seguido de su ejército y recibiendo el vasallaje del hijo de Muza. Este está a pie, con la lanza en la mano izquierda y la espada en la derecha en actitud de deponerlas ante el soberano vencedor; le sigue un grupo de fieles, también a pié, y en la misma humilde actitud. A la derecha aparecen cuatro ciudades amuralladas, para significar otras tantas conquistas y un grupo de pequeños castillos diseminados, para indicar la victoria del rey sobre los vascones.

Ordoño I contrajo matrimonio con Dña. Munia, de la que tuvo varios hijos: D. Alfonso, su sucesor, D. Veremundo, D. Munio, D. Odoario y D. Froila. Alfonso tuvo gran devoción a Santiago y parece que envió a sus hijos en el año 854 para que confirmasen al obispo Athaulfo II las tres millas de terreno de que le había hecho donación el rey Casto, concediéndole además otras tres (155). Castellá Ferrer afirma categóricamente el viaje del príncipe heredero, pero en cuanto a los demás no lo sabe a ciencia cierta, a pesar de que

./..

el rey escribe: "mittimus tibi per hanc nostram praeceptionem nostros pueros et familiare nuntios", y cita al abad Bonelo, que en todo caso puede entenderse, según nuestro autor, como uno de los doce monjes que estaba en la apostólica iglesia de Santiago, acaso un sucesor de Ildefredo (156).

En el grabado de Diego de Astor, además de la escena descrita anteriormente, se contemplan otras dos: la inferior de idénticas dimensiones y la central que, como es norma en esta serie, ocupa la mayor parte de la plancha. En el recuadro inferior se representa al príncipe heredero D. Alfonso, arrodillado, como su hermano que aparece trás él, ante el abad Bonelo. El abad está sentado sobre sillón de la época, vestido con hábito y manto y cubierta la cabeza con sombrero. Se le representa como un hombre adulto, con barba, recibiendo de manos de los jóvenes príncipes el pergamino paterno, que lleva escrito lo siguiente: "Ordonius Rex tibi Patri nostro Athaulpho Episcopo", aludiendo a la donación real. Asisten a la escena dos nutridos grupos de caballeros a ambos lados. En el extremo derecho se ve una mesa con los atributos de la realeza, es decir, el cetro y la corona.

El cuadro central representa la escena en que se hace pública la donación que es una confirmación de la que hiciera Alfonso el Casto en el templo jacobeo. En el centro sobre una mesita, que se repite en otros grabados, se ve el pergamino real iluminado por sendos candeleros y un tintero y una pluma para firmar la rectificación. El príncipe de ro

./..

dillas y con las manos juntas está delante de un grupo de caballeros barbados. A la derecha se sitúan los religiosos con sus hábitos y capas, imberbes y tonsurados. En primer término se ve un coro de religiosos cantando unos, con el códice delante y los demás tocando diversos instrumentos, entre los que se aprecian flautas, cuernos y trompetas.

La escena se completa con la celebración de la Eucaristía al fondo del templo sobre el propio sepulcro del Apóstol, en cuyo frente aparecen dos ángeles sosteniendo esta leyenda: "HIC IAC (ET) CO (RPUS) S.IAC (OBI) APOS (TOLI)". Sobre el altar se ve la figura de Santiago sentado sobre un trono y sosteniendo el báculo de peregrino y además hay dos candelabros, el cáliz, el misal y el cetro real.

Ante el altar se desarrolla la escena en la que el prelado en pie va a colocar la corona real sobre la cabeza de D. Alfonso. Es necesario señalar al respecto, como advierte Castellá Ferrer, que los príncipes de España se intitularon reyes por lo que no es de extrañar esta coronación. La alfombra que adorna el presbiterio sobre el que aparecen los dos personajes principales aparece bellamente decorada a base de tallos ondulantes y veneras jacobeas.

Tras el prelado aparecen arrodillados tres acólitos, dos de ellos portadores del báculo y la mitra, y en el extremo derecho la mesa de la iglesia con los objetos litúrgicos: las dos vinajeras, el corporal, la bandeja y el ostia-

./..

rio. A la izquierda del altar aparecen los hermanos del -- príncipe, en tanto que el pueblo que asiste a la ceremonia está colocado a ambos lados del sepulcro del Apóstol.

De acuerdo con las afirmaciones de Castellá, el rey Ordoño I trató siempre con gran respeto al obispo Athaulpho II, que le sobrevivió varios años (157). El monarca murió , según el obispo Sabastiano, en la era DCCCCIIII (a.), tras haber reinado 17 años con ecuanimidad y justicia (158).

La composición de este grabado es prácticamente la misma que la del DA 28, lo único que varían son las figuras que son torpes y convencionales. Las escenas pequeñas, como siempre, ganan en calidad y gracia.

BRAZO DE LA CRUZ DE ORO DONADA POR EL REY ALFONSO III EL - MAGNO AL APOSTOL SANTIAGO (Cat. DA 31)

En el año 874, siendo obispo de Compostela Sisnando, el Rey Alfonso III el Magno hizo donación a Santiago - de una magnífica cruz de oro "de la hechura de la de los - ángeles de Oviedo", para conmemorar la victoria del Duero (159). Esta cruz es como la de la portada de San Munio de la Vega, de cuatro brazos que rematan en un globo. Castellá Ferrer dice a este respecto lo que sigue: "Por una parte está lisa, con una cruz más pequeña dicen esta cantidad de Lignum Crucis; tiene los letreros que parecen junto a - la estampa que quieren decir: con esta señal se vence al - enemigo, con esta señal se ampara al justo en honor del - Apóstol Santiago ofrecen esta cruz los siervos de Dios Alfonso príncipe y su mujer la reina Ximena: acabose esta - obra en la era 912. En el globo donde se asienta la cabeza de Cristo había cuatro extremos de la cruz, por esta parte había cuatro piedras grandes de las cuales sólo quedó ésta. Pareceme Balax, tiene una figura labrada, no relevada, sino hueca y un ramo junto a sí, con un perrillo, en la cabeza una como tiara, en la mano izquierda parece un paño - atado lo que tiene y en la derecha a manera de bastón o - ceptro vuelto abajo, tiene las letras ARAB.REX..Rey de los árabes: no está la piedra con la figura cabeza arriba, sino cabeza abajo, como cosa rendida, según va aquí señalado.

El rey la quiso poner por la batalla del Duero, en que acaso se encontraría persona a persona con algún rey o

./..

general moro y habiéndose muerto o vencido se le hallaría - esta piedra que verdaderamente es sello, pues estando en cera van las letras como aquí. Las letras las mandaría poner el rey después para que quedase memoria que aquel sello había sido de los reyes de Arabia y ganado en la batalla. La puso el rey en la cruz cabeza abajo como caída y rendida a Cristo que está en la cruz por la defensa de su fé. Faltan las otras piedras de los otros tres extremos adonde se ven encajes del mismo tamaño de éste.

De la otra parte tiene la cruz riquísima filigrana y tuvo mucha pedrería, el globo que está por dentro tenía - doce piedras, casi todas se han perdido, quedaron topacios, amatistas, turquesas, cornerinas, perlas grandes y cristales; dos topacios tienen letras árabes, una cornerina, otras que dicen Rey, y otra mayor otras que dicen: Alfonso Magno Rey. Un letrero arábigo en una de las dos piedras: Allahu - Alhamidina, ya Agudanciua: oh Dios, tus siervos no adoran a otro que a tí; el otro letrero arábigo los nombres de -- Dios, los dos primeros árabes y los otros dos hebreros; los árabes: Hahu : Hu : el que tiene ser permaneciente; los he-- breos son duplicados y Hau y Hau, el que es, ha sido y será para siempre"(160).

También Ambrosio de Morales cita esta cruz pero no menciona todas estas particularidades (161).

En la cruz hay un letrero del que nos informa el au

./..

tor de la Historia de Santiago:

HOC SIGNO TUETUR PIUS
HOC SIGNO VINVITUR INIMICUS
OB HONOREM SANCTI IACOBI APOSTOLI
OFFERUNT FAMULI DEI
ADEFONSUS PRINCEPS CUM CONIUGE
SCEMENA REGINA
HOC OPUS PERFECTUM EST
IN ERA DCCCCA, DUODECIMA

El grabado de Diego de Astor de extrema sencillez , sólo recoge un brazo de la cruz, con el medallón del moro - incrustado. La figura humana aparece de perfil, imitando - una escultura griega clásica. En la cabeza lleva un casco , rematado en un extremo de lanza; con la mano derecha sos-- tiene algo que parece una fina tela y con la izquierda una especie de bastón de mando invertido. Frente a él hay un árbol y a sus pies asoma un pequeño perro. La inscripción citada en el texto: ARAB.REX, puede leerse a la izquierda del óvalo.

CONSAGRACION DE LA IGLESIA DE SANTIAGO EN EL REINADO DE ALFONSO III EL MAGNO (Cat. DA 32)

Los catorce capítulos comprendidos entre el 13 y el 26 (último) de la cuarta y última parte del libro de Castellá Ferrer se dedican a la vida y hazañas del rey Alfonso - III el Magno, que tanta devoción profesó al Apóstol Santiago, demostrada especialmente con la segunda reedificación - de su templo compostelano. Este monarca fué gran batallador como su antecesor Ordoño I. "Invictísimo" le denomina Castellá Ferrer (162).

Desde los primeros años de su reinado tuvo que sostener luchas, unas veces contra sublevados (los vascones) y otras contra los moros (163). Castellá Ferrer (164) da especial relevancia a la batalla contra los moros sobre el - río Duero, en la que interviene valientemente el noble caballero Bernardo del Carpio. Por esta victoria ofrenda al - Apóstol la magnífica cruz de oro que se describe en el grabado (Cat. DA 31, Fig. ibid.). Además de esta cruz hizo donación de otra de plata a la iglesia de Oviedo, junto con - un arca para reliquias del mismo metal, fundando algunas - Iglesias y castillos (165).

Hizo prisionero al moro Abohalí (166), que no es - otro que el Ministro Haxim (167), pues se había introducido en sus dominios. Para tomar venganza de esta victoria cris-

./..

tiana el rey de Córdoba, Mohamad (168), con un grueso ejército, dividido en dos cuerpos, llegó hasta tierras leonesas: "Vinieron marchando el uno la vuelta de León y el otro la de Astorga. El Rey Magno, que estaba siempre alerta, salió en Campaña con su ejército y entendida la disposición que traían la dividió y encomendó una parte a Bernardo del Carpio (según algunos autores, dice Castellá Ferrer), el cual fué buscando el campo del enemigo que iba hacia León y dióle batalla en Valdemoro tan sangrienta y degollólo de suerte que casi no dejó quien llevase la nueva: el rey fué a buscar el otro campo que iba hacia Astorga y dióle la batalla en un lugar que llaman Urbico (Orbigo) destrozándoles totalmente".

El rey Alfonso el Magno continuó sus conquistas, destacando especialmente la toma de Coimbra, que estaba en poder de los moros, quienes trataban muy duramente a los cristianos. Por esta batalla en la que la leyenda hace intervenir a Santiago (169) el monarca va a dar las gracias ante el Apóstol.

La representación de las hazañas bélicas de Alfonso III en el grabado que comentamos es muy similar a la composición relativa a Ordoño I (véase Cat. DA 30, Fig. ib.). El rey aparece en el centro del recuadro superior montado a caballo, vestido de guerrero y con el cetro en su mano derecha. A la izquierda se representa, en primer lugar, la batalla de Aboalit, con los moros caídos y su estandarte derri

./..

bado sobre ellos. El mismo esquema se repite para las batallas de Orbigo, Valdemora, Zamora, Astorga, del Duero, de - León; en todas ellas la morisma aparece arracimada y tendida por el suelo.

En el lado derecho de este mismo recuadro se representan ardiendo las ciudades de Lenza y Quinciajubel; Coimbra y Alleriza, sin embargo, no ha incluído las de Lamego , Viseo y Eminio, registradas históricamente (170).

Debajo de estas ciudades se representan, prisioneros y encadenados, doce personajes de los cuales uno lleva turbante y que al parecer es "Abohali", quien más tarde fué rescatado. Los once restantes, con gorros de caballeros nobles, como se ha visto en otros grabados, representan a los hermanos del rey y otros caballeros suyos, a quienes mandó sacar los ojos, a causa de una supuesta conjuración (171).

Castellá Ferrer relata la embajada que envió el monarca al Papa y la respuesta afirmativa de éste, acerca de la consagración de la iglesia de Santiago (172). El se trasladó a Compostela con este fin en el año 899, en que tuvo - lugar la consagración solemne (173).

A este suceso dedica Diego de Astor la mayor parte del grabado, cuya distribución coincide exactamente con el estudiado antes (véase Cat. DA 30, Fig. ibid). En el centro aparece la consabida mesita con los dos candelabros, el

./..

tintero y la pluma, así como un pergamino en el que se lee el siguiente texto: "... glorioso domino ac patrono nostro S. Iacobo Apostolo". Al lado izquierdo de este recuadro central se encuentra el arzobispo de Santiago, dirigiendo desde el púlpito la palabra a los asistentes y especialmente a la familia real situada en frente de él. Se representa al rey, con cetro y corona; a la reina, también coronada y detrás al príncipe heredero, con la cabeza descubierta y los otros cuatro príncipes cubiertos con los sombreros de la nobleza.

En la parte superior aparece representado el sepulcro de Santiago de manera semejante a la ya descrita al tratar el grabado (Cat. DA 30/ Fig. ibidem)

En torno al sepulcro-altar, y de izquierda a derecha, aparece una serie de personajes eclesiásticos entre los que destaca una larga fila de arzobispos. Se aprecia que el grabado de Astor coincide con el texto de Castellá en cuanto al número de arzobispos presentes, 17 en total, y otros personajes menores.

En el recuadro inferior, que repite prácticamente la composición del grabado (Cat. DA 28 / Fig. ibid.), se representa la escena de la llegada del monarca a dar las gracias a Santiago por la toma de Coimbra. A la derecha del sepulcro se representa al rey derrodillas y con las manos en

./..

actitud orante, con el cetro y la corona sobre el suelo. Detrás de él hay dos caballeros en la misma actitud.

En la parte izquierda aparece el abad en la misma - actitud que el rey, seguido por un grupo de personajes eclesiásticos, arrodillados y en pie, que visten la sobrepelliz de la Orden de Santiago.

Este grabado, aunque sea muy semejante al DA. 30 y - DA 28, es técnicamente mejor que los anteriores.

Es menos duro, y está mejor resuelto. Los recuadros, tanto el superior como el inferior, están muy bien. Es muy complejo por sus valores luminosos. Las soluciones de las - ciudades, como representaciones esquemáticas de las bata-- llas, tiene gracia. La decoración del suelo y del altar - del recuadro central, con sus filigranas decorativas, le - dan finura y suavidad al grabado.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) L. Barrau-Dihigo, Etude sur les actes des rois asturiens (718-910). Revue hispanique, t. 46, 1919, p. 1-192. Juan de Contreras, Santiago, Apóstol de las Españas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, cap. IX, p. 89 y ss.

(2) Mencionan este privilegio, además de Castellá Ferrer, - op. cit. I, cap. XX, p. 336, Ambrosio de Morales. Viaje de ..... por orden del rey D. Phelipe II. a los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios. Dale a luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato. El Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 128. Hernando Oxea. Historia del - glorioso Apóstol Santiago patrón de España: de su venida a ella y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar. Madrid, Luis Sánchez, 1615, cap. XXI, 129 y - ss. Enrique Flórez, España Sagrada. Teatro geographico-histórico de la Iglesia de España. Madrid, Marín, - - MDCCXCII, t. XIX, Apéndice, Privilegios reales, p. 329. A. López Ferreiro. Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela . Santiago, Seminario Conciliar, 1899, II, cap. VI, p. 138. Robustiano Séndez Otero. Santos y Reyes por el Camino de Santiago. Ecclesia, 24 Julio 1943, p. (101)29 - (102)30.

./..

(3) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XIV, p. 276 y ss.

(4) Séndez, op. cit., p. (101)29 - (102)30.

(5) Manuel Vidal Rodríguez. La tumba del Apóstol Santiago . Santiago, Tip. Seminario Central, 1929. Peregrinos ilustres en la Edad Moderna, p. 127 y ss.

(6) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, fol.348 v.

(7) F. Piferrer, op. cit. I, p. 12, nº 10.

(8) Ibidem, I, p. 47, nº 123.

(9) Ibidem, II, p. 42, nº 728.

(10) Ibidem, III, p. 52, nº 1188.

(11) Ibidem, III, p. 103, nº 1524.

(12) Ibidem, VI, p. 107, nº 2436.

(13) Ibidem, VI, p. 216, nº 2770.

(14) Ibidem, VII. Apéndice, p. 121, nº 114.

(15) Ibidem, I, p. 46, nº 118.

(16) Ibidem, I, p. 81, nº 195, 196.

(17) Ibidem, III, p. 195, nº 1392.

./..

(18) Ibidem, V, p. 68, nº 2004.

(19) Ibidem, VII. Apéndice, p. 38, nº 31.

(20) Ibidem, VII. Apéndice, p. 54, nº 49.

(21) Ibidem, III, p. 104, nº 1274.

(22) Ibidem, I, p. 48, nº 125.

(23) Ibidem, I, p. 90, nº 216.

(24) Ibidem, II, p. 74, nº 791.

(25) Ibidem, II, p. 80, nº 803.

(26) Ibidem, II, p. 167, nº 941.

(27) Ibidem, VII. Apéndice, p. 181, nº 194.

(28) He aquí la indicación de armas y colores del escudo de estos monarcas dada por Alonso López de Haro, en su libro Nobiliario genealógico de los Reyes y Títulos de España. Dirigido a la Majestad del Rey D. Felipe IV nuestro Señor. Madrid, Luis Sánchez, MDCXXII, p. 3. Escudo de "sus reales Armas de Castilla, León, Aragón, Sicilia, Granada, de los colores ... del Rey D. Enrique quarto su hermano y cuñado; las de Aragón son cua-

./..

tro bastones roxos en campo de oro, y las de Sicilia - de las mismas colores, Aguilas negras en campo de plata y las de Granada campo de plata, granada verde, como aquí van estampadas en este escudo" (Fig.).

(29) Vid. nota anterior.

(30) Ibidem, p. 140.

(31) Julio Atienza, op. cit., p. 67.

(32) Ibidem. Cuando la Casa de Borbón ocupó el trono de España, Felipe V por el Tratado de Utrech quedó en plena posesión de la gran maestría, pero los emperadores de Austria la reclamaron también y a igualdad de los monarcas españoles concedieron esta Orden.

(33) Ibidem.

(34) Se describe más ampliamente en el grabado nº DA 30.

(35) Mt. IV, Mc. I, Lc. V.

(36) Sería larga e inútil una relación de ella; se remite - al lector a Juan de Contreras. Santiago Apóstol de las Españas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, cap. I. Louis Réau. Iconographie de l'art chrétien. París, Presses - Universitaires, 1958, III, 2º, p. 690.

(37) Capítulos VI al XI del Libro de Castellá Ferrer, primera parte.

./..

(38) Existe copiosísima literatura en torno a este problema, de la que se selecciona la siguiente por su interés para el tema. Diego de la Mota, Lic. De la venida de Santiago Apóstol a predicar a España. Beltrano de Guevara. De asventu Bt. Jacobi in Hispaniam, 1544. Juan de Dios Velasco. Discursos en que se defiende la venida y predicación de Santiago en España, Valladolid, 1605. - - Joannis Marianae. De adventu B. Jacobi Apostoli in Hispaniam. Coloniae Agripinae, 1609. Francisco Xodar, Fr. Cinco discursos con que se confirma la antigua tradi-- dición de que el Apóstol Santiago vino y predicó en España, Madrid, 1612. Hernando Oxea, op. cit. cap. VI, - fol.19. Juan de Salazar. De la venida y predicación de Santiago en España, Madrid, 1617. D. Miguel Erce Ximénez. Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los reinos de España, Madrid. Alonso de Paredes, 1648. ~~Madrid, MDCCXLVIII~~. Enrique Flórex , España Sagrada, t. III. Predicación de Santiago en España, cap. III, p. 39-131. Recientemente se ha ocupado del tema la moderna crítica histórica: A. López Fe-- rreiro, op. cit. cap. I, Misión del Apóstol Santiago - el Mayor. Sus trabajos apostólicos en España. Su predicación en Judea. Su martirio en Jerusalén, p. 27 y ss. cap. II. Exposición y resumen de las pruebas en que se funda la tradición de la venida de Santiago a España , p. 73 y ss. Louis Réau, op. cit., p. 691. Vázquez de - Parga, Lacarra y Uría. Las peregrinaciones a Santiago de Compostela. Madrid, C.S.I.C. Escuela de Estudios Medievales, 1948, vol. I, cap. II, p. 27, hace un serio análisis de textos y tradiciones. M. Castellá Ferrer ,

./..

op. cit. I, le dedica los capítulos del XII al XVI.

(39) Vid. también H. Oxea, op. cit., cap. VI, fol. 24 v.

(40) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, p. 73 v. Vid. José - Cornide. Sobre la esclavina y el bordón de los peregrinos de Tierra Santa. Apéndice a la Crónica de San Luis. Madrid, Sancha, 1794. Vázquez de Parga y otros, op. cit., p. 126.

(41) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XIX, p. 74-75.

(42) H. Oxea, op. cit., cap. VIII, fol. 30 v.

(43) Esto se estudia en el grabado DA 25.

(44) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XX, fol. 75 r. H. Oxea, op. cit., cap. VIII.

(45) M. Castellá Ferrer, I, cap. XX, fol. 75 r.

(46) Ibidem. Oxea, op. cit., cap. VIII, fol. 30 v.

(47) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XX, fol. 75 v. - H. Oxea, op. cit. cap. VIII.

(48) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XX, fol. 76 v.

(49) H. Oxea, op. cit. cap. VIII, fol. 30 v.

./..

(50) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XXI, fol. 79r.

(51) Oxea, op. cit. cap. VIII, fol. 31.

(52) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XXI, fol. 79r.

(53) Ibidem, fol. 79r.

(54) Ibidem, cap. XXII, fol. 81r.

(55) Oxea, op. cit. cap. VIII, fol. 30v.

(56) M. Castellá Ferrer, op. cit., cap. XXIII, fol. 83v , 84 . Oxea, op. cit., cap. VII, fol. 25v. Juan de Contreras, op. cit. cap. IV, p. 31.

(57) La escena del martirio se ha representado bastante en el arte; como ciclo vid. los ejemplos de Réau, op. - cit. p. 698.

(58) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. I, p. 118r. Sobre la traslación del cuerpo de Santiago a España se ha escrito mucho. Liber Sancti Jacobi, l. III. A. Morales. De festo traslationis Sancti Jacobi Apostoli - per Universam Hispaniam celebrando. Cordubae, 1570, t. II de los opúsculos y XIV de la Crónica General. Aparte de Puga, Meyer, García Romero escriben, posteriormente a la fecha de publicación del libro de Castellá Ferrer, E. Flórez. España Sagrada, t. XIX, cap. IV. A. López

./..

Ferreiro, op. cit. t. I, cap. III, p. 131; en el cap. IV cita los documentos referentes a la traslación: - Texto del Breviario de Evora, Carta de Alfonso III el Magno al Clero y pueblo de Tours en contestación a - otra que éstos le habían dirigido por conducto del - Obispo Sisnando de Compostela, año 906, recogida en - los Apéndices, p. 57 (esta carta se cita también por Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 35).

(59) Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 187.

(60) R. Balsa de la Vega. El apóstol Santiago ante el arte. Bol. R. Ac. Gall., año V, La Coruña, 20 dic. 1910, nº 40, p. 77-84. Oxea, op. cit. cap. XIII, fol. 51v. Manuel Vidal Rodríguez. La reina Lupa. Drama histórico en - tres actos y un cuadro musical acerca de los orígenes de Compostela. Santiago, Tipo. Seminario C. Central, - 1924. Prólogo.

(61) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, p. 119r.

(62) Ibidem. El arte se ha sentido atraído por este tema; - en la Col. Lázaro de Madrid el Maestro de Astorga pinta un cuadro muy hermoso.

(63) M. Castellá Ferrer, op. cit, II, p. 119r. H. Oxea, op. cit. cap. XIII, p. 55.

(64) Ibidem, p. 129 v.

./..

(65) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. IV, p. 129v. A. López Ferreiro, op. cit. I, cap. 51, p. 239.

(66) M. Castellá Ferrer, op. cit. I, cap. XIX. Sobre Duyo - como monumento que ha quedado de la traslación, vid. - A. López Ferreiro, op. cit. I, p. 252.

(67) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. IV, p. 130 r.

(68) Vid. A. López Ferreiro, op. cit. I, p. 247.

(69) El Monte Sacro ha dado lugar a una copiosa literatura. Vid. Fidel Fita. La gran caverna del Picosacro, dos leguas al oriente de Compostela. Nuevo Estudio. Bol. Re. Ac. de la Hist., t. LIX, 1911, sept.-oct., cuad. III , p. 276-304. A. López Ferreiro. El Monte Sacro de Galicia. El Eco de la Verdad, nº 22, 24, 25. Ib. Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, I, cap. V, p. 254. M. Vidal Rodríguez. La tumba del Apóstol - Santiago, cap. IV, p. 37.

(70) Se representa diversas veces en el arte, un bajo-relieve en madera, cfr. Vidal Rodríguez, op. cit., p. 69. - Vid. también los ejemplos citados en Réau, op. cit., - p. 699.

(71) A. López Ferreiro, op. cit. I, p. 231. M. Vidal Rodríguez, La tumba del Apóstol Santiago, cap. II, p. 23. - H. Oxea, op. cit., cap. XIII, fol.55v.

./..

(72) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. V,fol.135v.

(73) Ibidem, II, cap. VI, p. 140r y, cap. VII, p. 141 v.

(74) Ibidem, II, cap. IX, p. 152 v. A. López Ferreiro, op. cit. I, cap. IX, p. 331. Juan de Contreras, op. cit., cap. VI, p. 53.

(75) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. X, p. 154 r. - H. Oxea, op. cit., cap. VI, p. 24 v.

(76) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XI, p. 156 r. - H. Oxea, op. cit., cap. VI cita a San Torcuato tomándolo de la Historia de Flavio Destro.

(77) Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XII,fol.165 v.

(78) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XIII,fol.170 r. H. Oxea, op. cit., cap. VI,fol.25. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 188.

(79) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XIII, . 170 r. H. Oxea, op. cit., cap. VI, fol.25. Vázquez de Parga y otros, I, p. 188.

(80) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XIV, p. 171 r. - H. Oxea, op. cit., cap. VI,fol. 25r. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 188.

./..

(81) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XV, p. 172 v. H. Oxea, op. cit. cap. VI, fol.25. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 188.

(82) M. Castellá Ferrer, op. cit. II, cap. XVII, p. 174 r.

(83) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. I , p. 216 r.

(84) Ibidem. Este suceso jacobeo de tan honda trascendencia desde todos los puntos de vista ha recibido infinidad de estudios, no siendo este el momento de citar una bibliografía exhaustiva; menciono lo que guarda especial interés para el grabado. H. Oxea, op. cit. cap. XVI, p. 110 v. Ambrosio de Morales. Viaje ... p. 118. Pablo Alvarez Rubiano. La batalla de Clavijo. Ecclesia, 24 de Julio de 1943, p. (103)30 - (104)31. J. Contreras, op. cit., cap. VI, p. 53. José Villaamil y Castro. La catedral de Compostela en la Edad Media y el Sepulcro de Santiago con algunas antiguas curiosidades litúrgicas y varias noticias nuevas histórico-artísticas de la misma iglesia, Madrid. A. Alaria, 1879, p. 15. A. López Ferreiro. Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela, II, cap. I, p. 7. E. Flórez, op. cit., t. XIX, cap. VI, p. 69. M. Vidal Rodríguez. La tumba del Apóstol Santiago, cap. V, p. 44. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 27, 28 , 31.

(85) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. I, p. 220 v.

./..

(86) Cfr. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 31.

(87) Ibidem, p. 28.

(88) Villaamil, op. cit., p. 15.

(89) A. López Ferreiro, op. cit. II, cap. I, p. 7.

(90) Louis Réau, op. cit., p. 697.

(91) R. Balsa de la Vega. El Apóstol Santiago ante el arte. Bol. R. Ac. Gall. año V. Coruña, 20 dic. 1910, nº 40 , p. 77-84.

(92) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. I, p. 222 v. P. Alvarez Rubiano, op. cit., dice que fué a fines del - año 812 al 814.

(93) Cfr. Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 33.

(94) Cfr. Ibidem. I, p. 35.

(95) Cfr. Ibidem. I, p. 34.

(96) Sobre este emblema vid, F. Piferrer, op. cit., VI, p. 110-111, nº 2448.

(97) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap.VI, p. 239 v.

(98) A. Morales. l. 13, cap. 27, cfr. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. V, p. 240 v.

./..

(109) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 245 v.

(110) Ibidem, p. 245 v.

(111) J. Atienza, op. cit., p. 487.

(112) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 247 r.

(113) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VII, p. 250 r.

(114) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 239 v.

(115) Ibidem, cap. VIII, p. 250 r.

(116) Vid. Cat DA 22, Fig.

(117) M. Castellá, op. cit. III, cap. VIII, p. 255-257.

(118) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. X, p. 262 r.

(119) Ibidem, III, cap. VIII, p. 258 v. H. Oxea, op. cit., cap. XXI, fol. 129 v.

./..

(120) Louis Réau, op. cit., p. 700-701. Vid. el grabado en "Oeuvre de Martin Schongauer reproduit et publié par Amand-Durand, Texte par Georges Duplessis". París, - Amand-Durand y Goupil Cie MDCCCLXXXI, grab. 54, p. 17.

(121) Balsa de la Vega, op. cit., p. 77-84.

(122) Reiners. Representaciones de Santiago en el arte. Ecclesia, 24 julio 1943, p. (111)39, (112)40, (118)46. M. Erce Ximénez. Prueba evidente de la predicación - del Apóstol Santiago el Mayor en los reinos de España. Madrid, Alonso de Paredes, 1648, también cita un grabado del tema.

(123) M. Vidal Rodríguez. La tumba del Apóstol Santiago. - Santiago. Tip. Seminario Central, 1924, cap. XXV. Santiago peregrino y Santiago caballero, p. 187; cap. - XXVI. Dos palabras más sobre Santiago caballero, p. 194, cita varios ejemplos, algunos consignados por - parte de los autores ya mencionados, págs. 197, 200 , 201, 202. Vid. también las imágenes del Apóstol Santiago en pintura, escultura y grabado. Galicia Diplomática, vol. III, 1888. A. de Apraiz. La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago. A.E.A., 1941, nº 44, p. 384-396. Vázquez de Parga y otros, op. cit. vol. III, l. XXXIV, en que se figuran tres escenas en el convento de San Marcos de León, a) Santiago Matamoros en la pared lateral del -

./..

(99) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap.VI, p. 241 r.

(100) Ibidem, p. 241. Vid. también Alonso López de Haro, - op. cit., p. 450. F. Piferrer, op. cit. III, p. 65 , nº 1223. J. Atienza, op. cit., p. 675. Tienen tam-- bién este emblema los Figueroa, cfr. Piferrer, op. - cit. I, p. 147, nº 437. Ojeda, ibidem, I, p. 150, nº 166.

(101) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap.VI,p.241r-241v. Piferrer, op. cit. VI, p. 211, nº 2755.

(102) J. Atienza, op. cit., p. 1112.

(103) Ibidem, p. 947.

(104) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 244 r.

(105) A. Morales, op. cit, l. 13, cap. 16. Cfr. Castellá - Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 245 r.

(106) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 242 v. 243 r.

(107) Ibidem, p. 244 r. Sobre este apellido vid J. Atienza, op. cit. p. 218. F. Piferrer, op. cit. II, p. 292, nº 1115.

(108) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. VI, p. 245 r. J. Atienza, op. cit., p. 908.

./..

coro, b) Sobre la puerta del convento en idéntica actitud, c) sobre el caballo cubierto de veneras, el - santo espada en alto, sombrero con venera, estandarte y espada, sobre la morisma, actitud en la que aparece en el presente grabado. Vid. A.M. Roteta. Comentarios sobre un retrato del rey San Fernando atribuído a Diego de Astor, Goya, Madrid, 1978, nº 147, p. 158-160.

(124) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XI, p. 266 r.-268 r.

(125) Curiosamente en el libro de Castellá Ferrer, crédulo en ocasiones de hermosas tradiciones y sucesos maravillosos no se mencionan los milagros que tanto eco han tenido a lo largo de la Edad Media, especialmente el ahorcado, el gallo y la gallina, etc., que están, sin embargo, más en relación con las peregrinaciones. Para este tema puede verse J. Carro García. El Libro de - los milagros de Santiago. Ecclesia, 24 julio 1943, p. nº (91)19 - (92)20 y Vázquez de Parga. El Liber Sancti Jacobi y el Códice Calixtino, Rev. Arch. Biblio. y Mus. 1947, t. LIII, nº 1-3, p. 35-45.

(126) Cfr. Oxea, op. cit. cap. XXVIII, fol. 176 v. Vid. -- acerca de la leyenda del caballero, Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 131.

(127) Vázquez de Parga y otros, op. cit. I, p. 129-130.

./..

(128) José Mª Quadrado. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León. Barcelona, - 1885, p. 418.

(129) "Resumen de políticas ceremonias". Cfr. Quadrado, op. cit., p. 471. M. Risco. Historia de León.

(130) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XII, fol. 270 v.

(131) A. López de Haro, op. cit. I, p. 274. J. Atienza, op. cit., p. 1043.

(132) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XXII, fol. 342 v.

Vid. el ya citado artículo de L. Barrau-Dihigo. Etude sur les actes des rois asturiens (718-910). Revue Hispanique, t. 46, 1919, p. 1-192.

(133) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XXII, fol. 342 v.

(134) Ibidem., fol. 343 r.

(135) José Manuel Pita Andrade. Arte asturiano. Madrid Inst. Diego Velázquez, C.S.I.C., 1963, p. 23, láms. 16-20.

(136) Cfr. Quadrado, op. cit., p. 471.

(137) Esta imagen está en el tímpano del sepulcro de Munio - Ponzardi en el citado claustro de la catedral leonesa,

./..

estudiado por A. Franco Mata. Escultura gótica en León. León, Inst. Fray Bernardino de Sahagún, C.S.I.C., - 1976, p. 420-424.

(138) M. Castellá Ferrer, op. cit. III, cap. XXII., fol. 343 v.

(139) Ibidem.

(140) Ibidem. fol. 346.

(141) Ibidem.

(142) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. I, p. 382 r. Sobre la Caballería de Santiago vid. también Oxea, op. cit. cap. XXIX. De la fundación y principios de la Orden y Caballería de Santiago, p. 179 v. J. Contreras, op. cit., cap. X, p. 101. A. Ferrer del Río. Orden de Santiago, en Historia de las Ordenes de Caballería. - Varios autores, Madrid, 1864, t. I, v. 7. B. Barreiro. La Orden Militar de Santiago. Galicia Diplomática, t. III, 1888. J. Atienza, op. cit., p. 63, dice que se - fundó hacia 1160; y también L. Redonet. Santiago formador de la unidad nacional. Ecclesia, 24 julio 1943, p. (85)13 - (86)14.

(143) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. I, fol. 382 v.

(144) Ibidem, fol. 383 r.

./..

(145) Ibidem, fol. 384-387.

(146) Ibidem, fol. 388 r.

(147) Ibidem, fol. 397 v.

(148) Ibidem, fol. 399-403 v.

(149) Ibidem, cap. VIII, p. 418 v. Oxea, op. cit. cap. XXX, p. 183; cap. XXXVI, p. 210 v. Vid. también Indice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago, de Vicente Vignau, 1901.

(150) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. IX, fol. 418 v.-419 v.

(151) Ibidem, cap. VIII, fol. 423-425 v.

(152) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. I, fol. 384 v.

(153) Cfr. M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XII, fol. 430.

(154) Cfr. Ibidem., fol. 432 v.

(155) La historicidad del hecho es más que dudosa; se encuentra entre las rehechuras y falsificaciones antiguas de donaciones para Iria-Compostela. Cfr. Barrau-Dihigo, op. cit., p. 1-192, Nº IV.

(156) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XII, fol. 433v.-434 r.

./..

(157) Ibidem, fol.435r.

(158) Ibidem. Vid. también A. Cotarelo Valledor, op. cit. - D. Alfonso, rey de Galicia (862-866), p. 77.

(159) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XIV, p. 440 r. También menciona este histórico hecho A. Cotarelo Valledor, op. cit., cap. VII, p. 206-212.

(160) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XIV, fol.441 r-441v.

(161) Ambrosio de Morales. Viaje ..., p. 125.

(162) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XIII, fol.436 v.

(163) Cotarelo, op. cit., cap. V, p. 123.

(164) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XIV, fol.439 v.

(165) Ibidem, p. 444. Cotarelo, op. cit. cap. VIII. Construcciones de D. Alfonso en Asturias de 873 a 876, p. 213.

(166) Cotarelo, op. cit. cap. IX. Campañas de Alfonso el - Magno (876-883), p. 249-286.

(167) Ibidem, cap. IX, p. 253-255.

(168) También narra el hecho en términos tan terribles como éstos: "... vinieron contra León y Astorga dos podero

./..

sos ejércitos de moros el uno de Córdoba y el otro de Toledo y otras ciudades y que el rey enterado de los espías dejando al ejército de Córdoba a las espaldas fué a buscar el otro y saliéndole de emboscada junto al río Orbigo le rompió Pulveraria (la Polvoraria -- histórica que cuenta Cotarelo, op. cit., p. 249 y ss) degollando 12.000 moros: y que huyéndole el ejército de Córdoba a Valdemora, le siguió con tal valor, y - hizo en él tal destrozo que solos del quedaron diez - Moros vivos envueltos en sangre entre los muertos". - Cfr. Castellá Ferrer, op. cit., IV, cap. XVI, p. 446 v.

(169) J. Contreras, op. cit. cap. IX, p. 89 y ss. En la catedral de Oviedo en el retablo de la capilla de San - Pedro se representa el milagro de la toma de Coimbra por Fernando I.

(170) Cotarelo, op. cit., cap. VII. Repoblación de la provincia bracarense, a. 874, p. 179-197.

(171) Ibidem, cap. VIII, p. 243-248.

(172) M. Castellá Ferrer, op. cit. IV, cap. XVI, p. 445 v. Cotarelo, op. cit. cap. VI. Empresas de Alfonso III (870-873), p. 171-178.

(173) Ibidem, cap. XIV. Sucesos eclesiásticos, a. 899, p. 390 y ss.

7. OTRAS ILUSTRACIONES

Grabado de la Virgen de Guadalupe que ilustra la Historia de Nuestra Señora, de Fray Gabriel de Talavera, grabada por Pedro Angel - en 1597 (Cat. PA 89)

El grabado que sirve de portada a este libro, también de Pedro Angel (Cat. PA 94) será estudiado por nosotros a continuación.

Para el estudio de esta estampa nos parece adecuado distinguir entre el espacio interior del grabado y el marco que lo encuadra que, en este caso, está muy desarrollado. El espacio interior vertical está claramente dividido en dos partes. La superior, que ocupa dos tercios del total, está subdividida en tres triángulos de los cuales en el central es la imagen de la Virgen con su - manto rígido, que es una copia del original que se venera en el Monasterio de Guadalupe y los dos laterales, invertidos, representan ricos cortinajes con grandes pliegues.

El tercio inferior está ocupado por una cartela central - con una cabeza, volutas, taladros y hojas en cuyo interior aparece la inscripción: S.MAR.D.GVADAL. La cartela está sostenida por dos angelotes de grandes dimensiones y de acusado relieve.

La imagen de la Virgen no persigue, evidentemente, ningún intento realista. Lo que se intenta es, en nuestra opinión, la reproducción fiel de una imagen venerada, de un modo convencional, -

./..

para su difusión. La imagen resulta muy plana y la labor del manto está ejecutada con gran preciosismo.

El marco tiene, como hemos dicho, un gran desarrollo. Está decorado con puntas de diamantes, billetes y cuatro cabezas de angelitos en los ángulos. El sistema de decoración del marco no parece lógico puesto que es muy rígido, no se hace intervenir las curvas en ningún caso. En algunos aspectos se asemeja al repujado de una bandeja. Es curioso señalar que la posición de las cabezas de los angelitos en los ángulos inferiores del marco no responden a la lógica de la concepción del grabado, puesto que está invertida. Tenemos la impresión, por tanto, de que para este grabado se utilizó como modelo una representación hecha en trabajo de orfebrería, quizá una bandeja. Ello explicaría el gran desarrollo del marco.

En la parte inferior de la plancha, y fuera del marco, aparece la inscripción: SOLVE VINCLA REIS, PROFER LVMEN CAECIS /. MALA NOSTRA PELLE, BONA CUNCTA POSCE y la firma del grabador Petrus Angelus fe.

Nos parece que este grabado, a pesar de su simplicidad, está bien resuelto. Todo en él tiene un carácter fundamentalmente ornamental con amplia utilización de elementos repetitivos que, como ya hemos indicado, es un campo en el que Pedro Angel se desenvuelve con soltura. Se utiliza la técnica de las líneas paralelas y la de intersección de las mismas en el fondo y en parte de los cortinajes.

INMACULADA

Portada del libro "Caso Mayor y punto de consciencia, acerca de como se ha de predicar, tratar, y hablar, en público en nuestros tiempos, de la Purissima Concepción de la Virgen María nuestra Señora , con un Sermón al cabo del mismo misterio", de Fray Felipe de Ayala, editado en Toledo en 1616 (Cat. PA 90)

Este grabado de factura muy simple consta de dos partes - completamente diferenciadas. Sobre un fondo oscuro y en posición - central se encuentran en la parte superior un óvalo con la imagen de la Inmaculada que describiremos a continuación y en la parte inferior el escudo del Duque de Lerma, a quien el libro está dedicado y del que nos hemos ocupado en el capítulo dedicado a la heráldica (véase pág. 242). Tanto el óvalo como el escudo están flanqueados por una filactería muy desarrollada con el siguiente texto en letras minúsculas romanas "sume arma et scutum et exurge in adiutorium mihi". En la parte inferior del grabado aparece la firma "Petrus Angelus In. et faciebat, Toleti, 1616".

La Inmaculada, cuya cabeza aparece rodeada de las doce - estrellas, es una figura sedente, con las manos juntas sobre el - pecho, enmarcada por los cuernos de la luna cuyos extremos llegan a la altura de los hombros. Todo ello, a su vez, está rodeado sobre un fondo blanco, de un halo de rayos luminosos de carácter metálico. Finalmente, bordeando el óvalo, aparece un cordón franciscano que hace referencia a la orden religiosa a la que pertenece el autor de la obra.

./..

Como puede deducirse del título de la obra a la que el grabado ilustra, así como de su contenido, está destinado a fomentar u orientar la predicación de este tema central en el movimiento teológico contrarreformista y del que nos ocupamos con mayor amplitud al estudiar la portada de la obra "Prueba de la purisima concepción de la Virgen María" de Fray Manuel de Reinoso (véase cap. 3, pág.118).

Con respecto a la realización técnica es un grabado que se ha planteado sin ninguna pretensión artística. Es muy pobre en cuanto a su composición y torpe en cuanto a realización. El fondo, de líneas paralelas muy poderosas, parece una xilografía más que un trabajo de buril sobre metal. Finalmente, incluso la filactería está mal resuelta.

VIRGEN DEL ROSARIO ENTRE SANTO DOMINGO Y SAN FRANCISCO en el Grabado de la portada de "Historia eclesiástica de nuestros tiempos" del P. Alonso Fernández, impreso en Toledo en 1611
(Cat. PA 91)

Se trata en esta ocasión de un grabado cuya relación con el contenido ideológico de la obra al que ilustra es directa y obvia. Es evidente, por tanto, la cooperación entre el P. Alonso Fernández y Pedro Angel para el desarrollo de esta composición.

La Historia eclesiástica de nuestros tiempos es una especie de relato oficial y un tanto maniqueo del doble aspecto de la acción eclesiástica en el s. XVI. Por una parte, el enorme esfuerzo de evangelización en América, Africa, Asia y Oceanía, se describe de un modo triunfalista en los 103 capítulos que forman los libros primero y segundo de la obra. Por otra parte, los 44 capítulos del libro tercero se ocupan de la lucha contra la herejía protestante en Europa y el enorme esfuerzo contrarreformista por mantener la ortodoxia católica en Alemania, Francia, Inglaterra y Flandes. Este doble frente y la duplicidad de esfuerzos y de métodos utilizados es la que plasma el simbolismo del grabado, cuya simetría bilateral se aprecia al primer golpe de vista. En efecto, en primer plano, aparecen las figuras orantes de Santo Domingo y San Francisco equidistantes y a ambos lados de la figura sedente de la Virgen con el Niño sobre un pedestal y todo el grupo queda como enmarcado por una arquitectura totalmente convencional de los grandes muros y dos columnas adosadas colocadas simétricamente a ambos lados de la composición.

./..

La Virgen sentada y con un amplio manto que le cubre la - cabeza, sostiene sobre su rodilla izquierda y con este mismo brazo al Niño, de pie y desnudo rodeados ambos por nubes y angelitos convencionales. Con la mano derecha entrega el rosario a Santo Domingo que arrodillado se dispone a recibirlo con su mano derecha en - tanto que con la otra sostiene un ramo de lirios. A sus pies yace el dragón de la herejía.

En el lado opuesto aparece, en actitud similar aunque con las manos juntas, San Francisco con una pequeña cruz sobre el hombro y a sus pies el busto desnudo de un indio con plumas, collar y un idolillo en la mano, que simboliza evidentemente la idolatría - pagana de los territorios recién descubiertos y evangelizados.

Aunque el simbolismo es de suyo suficientemente explícito, la significación del grabado se refuerza mediante una serie de inscripciones cuyo significado doctrinal es bien claro. Sobre el grabado se lee la inscripción: Bonorum laborum gloriosus est fructuus, Sap. 3. A la izquierda, se lee el texto del Evangelio de San Lucas: Rogate Dominum messis ut mittat operarios in messem suam". A la derecha la cita del Apocalipsis: "Vidi sub altare animas interfectorum propter verbum Dei". En la parte inferior del grabado hay tres inscripciones. Una bajo la figura de Santo Domingo que dice: "S.P. Dominicus Primus / contra Haeresiun inquisitor". Bajo la figura de San Francisco: S.P. Franciscus minorum ordine / Idololatriam impugnauit. En el centro: "Isti sunt Dux Oliux et duo cande / labra lucentia ante Dominum. Finalmente, en la cara frontal del pedestal - de la Virgen: GAVDE MARIA VIRGO CU / CTAS HAERESES SOLA / INTERE - MISTI UNIVER / SO MUNDO. Eclesia.

./..

Dentro de este marco ideológico resulta perfectamente adecuada la advocación de la Virgen del Rosario. Mâle (1) ha señalado la característica exaltación contrarreformista de la devoción del rosario, medio que se había demostrado eficaz en la lucha contra la herejía albigense y que se consideraba adecuado para hacer frente a la herejía protestante. Las relaciones entre el rosario, Santo Domingo y la orden dominicana son de sobra conocidas. En los medios católicos piadosos se consideró que la salvación de Europa del peligro islámico con la batalla de Lepanto estaba asociada a la devoción del rosario y a partir de entonces (2) se intensifica esta devoción y se propaga la iconografía correspondiente durante los s. XVII y XVIII.

Es bien sabido que Santo Domingo fué el primer inquisidor y la Inquisición es el típico instrumento de la lucha contra la herejía. En contraposición, la figura de San Francisco está más ligada a los procedimientos típicamente misioneros de la evangelización en los territorios recién descubiertos y, por tanto, ajenos a la cultura europea. Vemos, pues, que los elementos esenciales que definen la actitud católica en este momento se reúnen en este grabado. Por una parte, el culto a la Virgen y la renovación de veneración a los santos fundadores de órdenes religiosas y muy en especial de dominicos y franciscanos, que eran considerados como los dos pilares tradicionales en que se basaba la defensa y propagación católica.

Bajo el punto de vista de la realización técnica, este grabado de Pedro Angel es de muy escaso valor y ni siquiera la le

./..

tra de los textos grabados está bien hecha. Quizá pudiera señalarse que la cabeza de Santo Domingo es más naturalista y más convincente que el resto del grabado que es de una gran simplicidad.

VIRGEN IMPONIENDO LA CASULLA A SAN ILDEFONSO en el Grabado que ilustra el "Libro de la Descensión de Nuestra Señora a la santa iglesia de Toledo y vida de San Ildefonso Arzobispo della", de Francisco de Portocarrero, impreso en Madrid en 1616 y realizado por Pedro Angel (Cat. PA 92)

Esta lámina es, en nuestra opinión, una de las más importantes de Pedro Angel, tanto por su composición como por su realización técnica.

El libro de Portocarrero, al que ilustra, en el que se relata la vida de San Ildefonso centrada en torno a la aparición que tuvo de la Virgen María en la Catedral, de acuerdo con la descripción del hecho en el códice del año 1132. El estilo literario es claro y moderno en relación, al menos, con la mayor parte de los textos a los que hacemos referencia en esta tesis.

La documentación que aporta y la bibliografía consultada indican una cultura muy amplia y un conocimiento profundo del tema. Por otra parte, es un libro muy cuidadosamente impreso que, en nuestra opinión, constituye un alarde tipográfico para su época, destacando de forma particular la enorme diversidad de los tipos de imprenta utilizados.

El esmero que demuestran tanto el grabado como el libro se justifica por la trascendencia del tema en aquel período histórico. Es cierto que la descensión de la Virgen en Toledo ocupó un

./..

lugar relevante en la literatura religiosa hispana. Gonzalo de Berceo en su obra "Milagros de Nuestra Señora" se ocupa del tema bajo el epígrafe "La casulla de San Ildefonso" (3).

Sin embargo, es con la Contrarreforma cuando el hecho milagroso adquiere una especial importancia, puesto que permite subrayar los valores del culto a María, de su Virginidad y del culto a las imágenes, controvertidos todos ellos por el movimiento protestante y en consecuencia un deseo por parte de la iglesia en destacar su antigua tradición y popularidad en la cristiandad.

No podemos dejar de referirnos, en este contexto, que la fecha de la impresión del libro de Portocarrero y del grabado que lo ilustra, coincide con la inauguración de la Capilla del Sagrario, suceso de gran importancia social con asistencia de los reyes (4). Con este motivo, tuvo lugar la representación del Auto de Valdivielso (5), cuya preparación escénica, según Rosa López Torrijos (6) coincide con el grabado de Pedro Angel que estudiamos.

La composición del grabado pretende ajustarse fielmente a la descripción del hecho milagroso tal y como se lee en el libro de Portocarrero (7): "Como se levantasse según tenia de costumbre antes de Maytines, para alabar al Señor, y ofrecerle sus vigilias, acompañado del Diaconoy subdiacono, y de la clerecia que yba delante del con hachas, abriero las puertas de la Yglesia apriessa, y entrando dentro pusieron los ojos en un celestial resplador, y sin poderlo sufrir llenos de temor dexaro las hachas q leuaua en las manos, y dieron a huir por el camino que viniero, y medio muertos

./..

se bolvieron a sus copañeros. Toda la demas gente cogta cuydado pregutava y vuscaua q se avia hecho el siervo de Dios, mas vieronle - con los coros de los Angeles, y quedaron tan espatadas los guar— das, que bueltas las espaldas, se bolvieron a sus casas. Pero el - muy seguro prostrado ante el altar de la bieauenturada Virgen, la halló sentada en la catedra de Marfil, en que el Obispo se solía - sentar, y predicar al pueblo. Levatolos ojos, y vio al rededor — della, y la boveda de la Ygleia toda llena de la compañia de vírgenes, que con dulce melodia cantauan Psalmos de David: y fixos los ojos en él (como el muy assegurado contava a sus amados) la abló - de esta manera: "Amado siervo de Dios llega apriesa, recibe de mi mano este pequeño presente, que te he trahido de los tesoros de mi hijo, porque assi conuiene que uses del don deste vestido solamente en mi dia. Y porque con firmes ojos de la Fee perseveraste en - mi servicio y con la gracia de tus palabras, que se derramó en tus labios, imprimiste en los coraçones de los fieles mis alabanças, - seras en esta vida adornado con vestiduras de gloria, y en la venidera te alegraras en mi recamara con los demas siervos de mi hijo". Dichas estas palabras desapareció de su presencia con las virgenes y luz que auia trahido".

Como es lógico el grabado resulta de una complicada composición por la abundancia de personajes y la diversidad de situaciones.

La composición es bipartita, desarrollándose la acción - en dos espacios y dos tiempos sucesivos, como una clave para leer los acontecimientos de la historia. Los dos espacios interior y -

./..

exterior están separados por un muro. En el espacio exterior tienen lugar los acontecimientos previos a la entrada de San Ildefonso en la iglesia, y tiene como fondo el palacio arzobispal de Toledo, construído entre 1541 y 1545 según las trazas de Covarrubias, La única modificación introducida es la sustitución del águila bicéfala imperial, que se encuentra cobijada dentro del frontón partido en la parte superior del eje vertical de la portada, por un león rampante.

Entre la fachada manierista y el primer término se escalonan los personajes. El agitado grupo compuesto de seis personas --entre los que uno de ellos ha caído al suelo con el incensario en la mano- contrasta con la serena actitud del santo que, con el libro en la mano, está a punto de traspasar el umbral luminoso del templo. En segundo término, aparecen los personajes de tamaño reducido alejándose rápidamente.

En el interior del templo, entre el muro y el pilar corintio, se desarrolla la escena de la imposición de la casulla por la Virgen a San Ildefonso, en un ambiente de irrealidad al que contribuye una arquitectura fantástica puramente escenográfica. La composición es de pisos como es frecuente cuando se quiere representar una aparición celeste. En el piso inferior, se representa la escena de la imposición. En ella intervienen, además de la Virgen y San Ildefonso, un ángel que ayuda en la imposición de la casulla. Tras la silla donde se sienta la Virgen, las cuatro cabezas en diversas actitudes hacen referencia a los testigos del milagro. Una de ellas se asemeja mucho a la tipología femenina creada por El Greco. Entre este piso y el superior flota una filactería con la -

./..

siguiente inscripción: ACCIPE DE MANV MEA VESTEM HANC DE THESAURIS FILII MEI. En el piso superior, entre nubes y angelotes flotantes, aparece un altar con dos velas entre las que se encuentra la Virgen del Sagrario y una maqueta de la capilla del mismo nombre. Dicha capilla, como hemos indicado, se inauguró en 1616, fecha de la impresión del libro de Portocarrero.

La presencia de la maqueta de la capilla del sagrario --que ciertamente no aparece en el auto de Valdivielso- se justifica por la coincidencia de fechas ya indicada. Más importancia tiene a este respecto la imagen de la Virgen sobre el altar que sí corresponde al Auto de Valdivielso y se ajusta a la descripción de Portocarrero. En la pág. 85 dice lo siguiente: "Una cosa es cierta, que ha mas de nouecientos años que esta santa Yglesia goza deste celestial tesoro y q desde aquellos antiguos tiempos fue siempre muy venerada, la qual estava en el altar mayor, ante cuya presencia hazia oracion el glorioso San Ildefonso de rodillas, quando N. Señora baxó del cielo a darle la casulla".

Quisiéramos hacer especial referencia a un detalle del grabado que no menciona Portocarrero. En la escena exterior San Ildefonso porta en la mano un libro que después aparece sobre el suelo en la escena interior de la imposición de la casulla. Sabemos por Salazar de Mendoza (8), que se trata de la obra del mismo santo titulada "La Virginidad de la Madre de Dios". El texto de Salazar de Mendoza dice así: "Leuaua en la mano el libro que havia copuesto en defensa de la honestidad de la sacratissima Virgen, para que se leyesse algun capitulo".

./..

Resulta muy claro, a nuestro juicio, el carácter teatral de esta ilustración. La división vertical ha permitido la representación de escenas separadas en el tiempo y con repetición de uno de los personajes principales -San Ildefonso- en dos actitudes diferentes. Por lo que se refiere al espacio interior, la influencia del teatro se refleja de un modo muy interesante. El piso superior no es estríctamente "celeste", a pesar de la representación de nubes y angelotes.

La pintura manierista, por otra parte, tiene un carácter eminentemente teatral, por lo que la composición de Pedro Angel pudiera considerarse el resultado simplemente de una interpretación manierista de la descripción del milagro sin necesidad de admitir la influencia directa del auto de Valdivielso. De hecho, la "vieja con la vela", cuya presencia es tan notoria en el Auto de Valdivielso y que se incorporó a la iconografía de San Ildefonso, no aparece en nuestro grabado.

A nivel de la realización técnica, el dibujo de este grabado es muy complejo y pudieran distinguirse en él varios elementos diferentes: arquitectura exterior e interior, el altar, rompimiento de gloria, que está diferenciado incluso a nivel de escala, porque los angelotes tienen unas proporciones mayores que las figuras humanas, escena interior y escena exterior.

El grabado tiene una calidad metálica propia de buril. Se aprecia una notable seguridad y dominio y a nivel de imagen es uno de los más ricos de Pedro Angel por su complejidad. Quisiéramos destacar el grupo exterior por su aire de modernidad.

./..

El claroscuro, sin embargo, resulta un tanto falso porque los valores tonales han sido estudiados individualmente sin tener en cuenta la valoración de la luz en conjunto. Particularmente falsas resultan, a nuestro juicio, las cabezas de las santas vírgenes, a la izquierda de la escena principal.

Grabado de Ntra. Sra. de Valvanera que sirve de ilustración al libro de Francisco de Ariz, Historia de la Antiquísima Imagen de -- Nuestra Señora de Valvanera, impreso en 1607 (Cat. DA 33)

Se trata de una extraña composición de marcada simetría - bilateral en la que el eje está ocupado por el tronco de un árbol, cuya parte central permanece oculta por la imagen coronada y en - pie de Nuestra Sra. sosteniendo al Niño, también coronado, con su brazo izquierdo. En tanto que en la mano derecha sostiene un lirio. La Virgen tiene una larga y ondulante cabellera que le llega hasta la cintura y viste un faldón campaniforme, ricamente decorado con un ajedrezado, en el que alternan castillos de tres torres y leones. A la altura de los pies de la Virgen surgen dos grandes ramas simétricas lo mismo que a la altura de la cabeza. El asta principal del árbol continúa en la parte superior del grabado dando ramas laterales. En los extremos de las ramas, tanto superiores como inferiores, aparecen bustos de ángeles con las manos juntas en actitud de adoración. En la parte inferior del grabado y en ambos lados del tronco, se ven dos figuras orantes, que representan, como en el mismo grabado se indica, a Nuño Oñez y a Don Francisco Ariz, descubridor de la imagen y autor del libro, respectivamente. Los - dos personajes van vestidos con trajes de la época en que el libro se editó, señalando claramente su distinta condición social. El caballero Don Francisco de Ariz lleva una gran gola y espada al cinto. Del tronco -y a una altura considerable del suelo- brota un - chorro de agua y a esa misma altura aparece una filactería con el texto en capitales ÑRA. SENORA DE VALVANERA. Como fondo del graba-

./..

do se encuentra un paisaje agreste que culmina en una alta montaña, en cuya ladera se aprecia una senda en la que se ven dos figuras humanas caminantes. En la base de la montaña se ve una diminuta construcción que hace referencia, sin duda, al monasterio de Valvanera.

El grabado constituye, a nuestro juicio, un extraño ejemplo de composición en la que se combinan, con una ejecución torpe, elementos dispares sin un principio de integración o coherencia y con una total falta de respeto hacia la fidelidad histórica y artística.

Sorprende, en efecto, cómo en este período en el que la exaltación del culto a la Virgen forma parte, como ya hemos dicho, del movimiento contrarreformista y en el que existe un deseo de renovar el culto a las imágenes antiguas mediante su reproducción artística (9) y lograr la mayor difusión popular utilizando el grabado, Diego de Astor haya realizado la estampa que comentamos. Ello es consecuencia, en nuestra opinión, de una doble tergiversación.

Por una parte, Francisco de Ariz en su descripción es de una gran infidelidad a pesar de que por su lugar de nacimiento -la ciudad de Nájera-, por su descripción de la topografía y el hecho de que su hermano era monje en Valvanera, debía conocer la imagen y, sin embargo, de acuerdo a su descripción de la misma, se llega a la conclusión contraria. Pérez Alonso en 1971 (10) señala los errores de bulto cometidos por Ariz. Diego de Astor, a su vez, altera la descripción de Ariz del modo más fantasioso. Por ejemplo, el árbol

./..

del grabado no es un roble, ni la Virgen se encuentra en una oquedad del tronco, ni el manantial brota en la forma descrita, etc.

Evidentemente, en el caso de Valvanera, se trata de un lugar de peregrinación y culto muy antiguo. Pérez Alonso (11) hace referencia al privilegio de Alfonso VI de 1092, así como a la descripción de Gonzalo de Berceo. La imagen que actualmente se venera es una talla en madera, interesante bajo el punto de vista artístico

Según el ya citado Pérez Alonso, la talla, en un solo bloque, se remonta al s. X y es de estilo bizantino, de 109 cm. de altura. Se trata de una imagen sedente sobre silla curul. En opinión de Gudiol, que dirigió la restauración de la Virgen el año 1953, la talla es del s. XII. Hay conformidad en que la decoración heráldica de la peana -castillos de tres torres y leones rampantes- es posterior a la talla.

El grabado de Astor que nos ocupa contiene, como es lógico, los elementos básicos de la iconografía de Valvanera. Aparecen, por tanto, la Virgen con el Niño, el Arbol, el manantial aun cuando existe, como hemos indicado, una transformación en todos ellos. Sin embargo, la reproducción en el faldón de los elementos heráldicos de la peana es sorprendentemente fiel. Sin duda, se intenta exaltar la vinculación del culto a la Virgen de Valvanera con los orígenes del reino de Castilla.

./..

La estampa a nivel de imagen es, sin embargo, muy bonita. El conjunto -ateniéndose al factor disparate- es tan imaginativo - y gracioso que resulta casi subrealista.

Portada del libro de Gregorio López Madera "Escellencias de San - Juan Baptista", Toledo, 1617 (Cat. PA 93)

Esta portada está dividida en dos partes. En la superior aparece una cartela enmarcando la figura de San Juan Bautista y a ambos lados, una movida filactería con la siguiente inscripción: "HIC VENIT IN TESTIMONIUM UT OMNES CREDERENT PER ILLUM". A continuación sigue el título del libro y su dedicación al rey Felipe III.

En la parte inferior y separada por dos pequeñas cruces decorativas, aparece el escudo real entre el nombre y cargos del autor. Bajo el escudo se encuentra el nombre del impresor, con la fecha y la firma del grabador: Petrus Angelus, In, et.f.

La cartela que enmarca a San Juan Bautista imita a madera, tiene volutas y, de cuando en cuando, aparecen unos orificios como si se tratara de taladros. Entre las volutas se insertan frutos y hojas. La cabeza de angelito con sus alas, en la parte superior y las dos grandes hojas sobre las volutas laterales, contribuyen a enriquecer y animar la cartela. En su interior, la figura de San Juan, sentado y sosteniendo una cruz, señala un minúsculo corderito nimbado. El Precursor va vestido como lo describe el - Evangelista San Marcos (1,6): "Llevaba Juan un vestido de pelos - de camello y un cinturón de cuero ceñía sus lomos..." En Occidente la piel de camello se sustituye por la de cordero o cabra, que es la que parece que se intenta representar en el grabado.

./..

Uno de los atributos más frecuentes del Bautista es el - cordero, que es el símbolo que mejor se ajusta a las palabras del saludo que dirigió a Jesús: "He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del Mundo". A ménudo, como ocurre también en este caso, San Juan sostiene una cruz de caña a la que, sin embargo, en el - grabado no se ha unido la banderola habitual con la inscripción: - "Ecce Agnus Dei", que ha sido sustituída por el gesto del Precursor señalando con el índice al Cordero.

La inscripción de la filactería "HIC VENIT IN TESTIMONIUM UT OMNES CREDERENT PER ILLUM", hace referencia a dos de los versos del Prólogo poético con que comienza el evangelio de su homónimo - San Juan: Fuit homo / Misus a Deo / Cui nomen erat Joannes: / Hic venit in testimonium / Ut testimonium perhiberet de lumine / Ut - omnes crederent per illum / Non eral ille lux / Sed ut testimonium perhiberet de lumine. (Juan 1, 6-7).

En cuanto a las letras de los distintos tipos de escritura que aparecen en la portada, la romana, la bastarda y la cancelleresca antigua no hay una buena distribución; algunas se encuentran demasiado juntas y otras excesivamente espaciadas.

La obra que ilustra el grabado que comentamos es interesante en varios aspectos.

Por una parte, su autor, Gregorio López Madera, fué un - personaje importante de la administración de la monarquía española

./..

ocupando los cargos de alcalde de casa y corte del rey y corregidor de Toledo. Los comentarios que formula sobre el texto sagrado especialmente al análisis de los versículos anteriormente citados, al Evangelio de San Juan, tienen gran profundidad y están avalados en citas abundantes de los autores sagrados y también de autores profanos. Entre estos últimos figuran Homero, Erodoto, Esiodo, Cicerón, Dioscorides, Virgilio, etc., lo que demuestra una excelente formación clásica.

En otro aspecto, la composición de la obra es muy diferente de otros libros contemporáneos y mucho más moderna. Tiene índice de materias, índice de autores, citas al margen siendo el estilo utilizado claro, conciso y elegante. Resulta extraño que un jurista que ocupó importantes cargos políticos dedicase "el occio de algunos años que he vacado a los oficios públicos" para escribir un tratado religioso de naturaleza teológica. El mismo lo justifica muy atinadamente en el prólogo y en la dedicatoria al rey Felipe III.

Finalmente, nos parece digno de mención el hecho de que la censura que figura en el volumen vaya firmada por Gutierre de Cetina, vicario de Madrid en 1615.

538

Portada del libro de Fray Gabriel de Talavera "Historia de Nuestra Señora de Guadalupe", Toledo, 1597 (CAT. PA 94)

Se trata de una portada ornamental en la que se distinguen claramente dos tipos de decoración: la caligráfica en la parte superior y la de roleos simétricos, separados por un jarrón de flores con una corona, en la parte inferior.

Para los textos de la portada se han empleado tres tipos de letra: las capitales romanas, la "letra antigua o cancellerescа" según la denominación del calígrafo Juan de Iciar (12) y la bastarda. La decoración caligráfica se ha empleado para las capitales romanas cuya estructura se ha modificado por medio de los entrelazos y el cambio de dirección de algunas de ellas, con el fin de conseguir efectos rítmicos curvos.

El motivo del entrelazo, de origen oriental, es, en algún caso, curvilíneo, como en la H inicial del título y en otros mixtilíneo -alternando las líneas curvas con las rectas- como ocurre en el resto de las letras donde se emplea el motivo.

En cuanto a la modificación de las letras para conseguir efectos rítmicos curvos, unida adicionalmente al entrelazo, da a las mismas un aire móvil, como de ritmo danzante.

Separada por el nombre y cargos del autor -escritos en -

./..

letra romana y bastarda, respectivamente, y sin ningún tipo de decoración- se encuentra, en la parte inferior, la ornamentación de los roleos separados por un jarrón de azucenas con una corona. El tema de los roleos fué uno de los elementos decorativos -junto con los grotescos, arabescos y hojas de acanto- que, procedentes de la Antigüedad, siguieron perviviendo en los siglos XVI y XVII.

Fueron los italianos los que difundieron estos motivos, a partir de 1500, pero, frente a la universalidad italiana, los países del Norte se especializaron en distintos motivos durante el s. XVI. Así por ejemplo, los alemanes dieron su sello propio a los arabescos; los franceses a los grutescos y, por último, fueron los flamentos los que consiguieron un desarrollo perfecto en la decoración de los roleos (13). Por ello, nos inclinamos a pensar que tanto este motivo como el vaso "a la antigua" -otro elemento renacentista de procedencia italiana- se difundieron por España a través del comercio con Flandés. Los roleos, por otra parte, están animados por vástagos vegetales, clavos, paños y animalitos colocados simétricamente. Los tres tipos de animales utilizados son conejos, periquitos y libélulas.

La inclusión de elementos naturalistas, tanto vegetales como animales, era frecuente en las orlas de los libros miniados, sobre todo en los pertenecientes a la escuela franco-flamenca de fines del s. XIV y principios del XV -escuela creada en torno a Juan, duque de Berry y Felipe el Bueno, duque de Borgoña. Aunque la miniatura flamenca siguió produciendo obras notables hasta en-

./..

trado el s. XVI, no cabe duda de que la rápida propagación de la imprenta puso término a las obras de los miniaturistas como decoradores de manuscritos, aunque, como afirma Cotarelo y Mori (14), lo que parecía una catástrofe fué en realidad lo que dió origen y nacimiento al arte caligráfico. Por otra parte, los grabadores al servicio de la imprenta, siguieron decorando las márgenes de los libros de devoción con los mismos temas que utilizaban los miniaturistas. Como ejemplo, citaremos el libro de Horas plantiniano "Horae Beatissimae Virginis Mariae ad usum Romanum", editado en Amberes en 1570, que se encuentra en la Biblioteca Nacional. Sus orlas aparecen pobladas de animalitos parecidos a los grabados de Pedro Angel. Como dato curioso diremos que el pájaro que graba Pedro Angel es un periquito especie ornitológica inexistente en Europa antes de ser traída de tierras americanas.

El jarrón con lirios y corona tiene un valor simbólico fundamental, además del puramente decorativo, puesto que hace referencia a la pureza de la Virgen María, reina de los cielos, y por tanto, muy de acuerdo con el tema del libro.

En otro aspecto, nos parece justificado afirmar que Pedro Angel, en su afán de originalidad, se excede en la distorsión de las letras en detrimento, a nuestro juicio, de la claridad del texto, lo cual no es óbice para que consideremos que esta portada, a pesar de su barroquismo, es de gran delicadeza y gracia. Este grabado de Pedro Angel constituye, a nuestro juicio, un buen ejemplo del doble papel jugado por la imprenta en este período. Nos referi

./..

mos, por una parte, a la rápida difusión de los motivos ornamentales que pasan a ser utilizados en todos los países simultáneamente y, por otra, al impulso del arte caligráfico al servicio de la imprenta.

En cuanto al contenido del libro se refiere la "Historia de Nuestra Señora de Guadalupe" consta, siguiendo la terminología de la época, de cinco libros y cinco tratados, todos en un único volumen. Se relatan, la aparición de la Virgen, fundación del santuario, entrega del mismo a la orden de San Jerónimo, etc. A partir del libro tercero, se describe el templo "se pinta la ilustre y sumptuosa fábrica del Monasterio", así como los milagros de la Virgen por la invocación de Guadalupe.

Los tratados constan de notas y citas para reforzar históricamente el texto de cada capítulo. Resulta curioso, tal vez, el esfuerzo de justificación a partir del tratado tercero, de las riquezas y posesiones del monasterio que no son incompatibles con las ascéticas virtudes de sus moradores. Como se dice literalmente "puede convenirse mucha riqueza en común y gran pobreza en particular".

Tres árboles genealógicos de Diego de Astor (Cat. DA 35, DA 36, DA 37)

Dos de ellos ilustran el libro de Don Diego de Guzmán "Vida y muerte de Dª Margarita de Austria", escrito en 1617 y el tercero corresponde a una estampa suelta que se encuentra en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

Los árboles que ilustran el libro de Diego de Guzmán representan la Genealogía de los Archiduques de Austria y la Geneaología de los Duques de Baviera. El primero es el árbol del Archidique Carlos y comienza por el emperador Rodolfo. El segundo es el árbol genealógico de la archiduquesa Dª María, Madre de Dª Margarita y comienza con el emperador Luis, Duque de Baviera. Desde el punto de vista histórico tienen el interés de demostrar la consaguinidad y el parentesco entre las casas reales europeas.

La estampa suelta se refiere el árbol genealógico de la Casa Ducal de Milán.

Dentro del ambiente de autoglorificación de las casas reinantes que llegaba a la fantasía y al mito, no podía faltar la expresa plasmación de los antepasados más cercanos y rigurosamente históricos, buscando la identificación a través de la imagen del árbol con toda la carga de prestigio que esta imagen tenía.

El esquema del árbol elegido en cada caso se adapta rigurosamente a la cantidad numérica de los antepasados, como consecuencia se producen pequeñas diferencias irrelevantes del concepto del árbol.

./..

En el aspecto técnico, dado el carácter lineal y esquemático del dibujo, sin ninguna pretensión naturalista, no se revelen - las limitaciones de oficio de Diego de Astor como en otras estampas en las que intervienen elementos de carácter naturalista.

El libro de Don Diego de Guzmán, puede considerarse que - en algunos aspectos es una obra muy característica de la primera - fase del barroco español, de acuerdo con las notas que ha señalado José Antonio Maravall. Se trata de una biografíadestinada a ensalzar y divulgar la grandeza de la monarquía y de las persons reales, con la clara finalidad de consolidar las instituciones tradicionales en una sociedad en transformación. Fué escrita por un prelado, D. Diego de Guzmán "Patriarca de las Indias", título que hasta fecha bien reciente han ostentado algunos obispos españoles (vg. Obispo de Madrid-Alcalá y Patriarca de las Indias) y esta dedicada al rey Felipe III. Como nota curiosa relativa al carácter "oficioso" de la biografía de la reina recién fallecida, aparte de las - censuras y licencias habituales, está provista de una "aprobación" de Pedro de Valencia "Coronista de Su Magestad" a quien la remitió el Consejo ..."

El libro está dividido en tres partes. La primera comprende desde los antecedentes familiares de las casas de los Archiduques Carlos y María, padres de la reina, hasta el viaje de ésta en las galeras del príncipe Andrea Doria, General de la mar, con dirección a Valencia donde habían de celebrarse las bodas reales. La segunda parte se extiende desde las Bodas en Valencia hasta el comienzo de la enfermedad mortal describiendo el viaje a Barcelona , la entrada triunfal en Madrid, visitas a ciudades y villas, así co

./..

mo la secuencia de partos, nacimientos, bautizos y fiestas de indudable interés, a nuestro juicio, para estudiar los acontecimientos de la época, a pesar del carácter evidentemente triunfalista y panegírico propio de la obra. La tercera parte se ocupa fundamentalmente de la enfermedad y muerte y exequias de la reina. Nos parece de especial importancia el capítulo 20 de la segunda parte en el que se contempla, desde el punto de vista de la jerarquía eclesiástica española, el trascendental acontecimiento de la expulsión de los moriscos.

Tres mapas grabados por Diego de Astor para la ilustración del - libro de Juan Baptista Labaña, continuación de la obra de Joao - de Barros, "Quarta Decada de Asia de Joao de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares, e terras do Oriente" 1615 (Cat. DA 38, DA 39, DA 40).

Estos tres mapas representan la isla de Java, el reino de Bengala y el reino de Guzarate, la actual Gujerat.

Según hemos visto hasta ahora, el oficio de Diego de Astor se patentiza en los temas lineales y de reproducción y por eso - las cartas geográficas que necesariamente tenían que tener un esquema previo del geógrafo y unas anotaciones también previas del mismo son ejemplos interesantes y hasta bellos de su producción. En estos grabados se manifiesta su calidad como calígrafo, su - gracia para las pequeñas imágenes como puede apreciarse en la minuciosidad con que se tratan las ciudades, la fortaleza, los navíos y los accidentes geográficos en general.

La Cuarta Década de Asia escrita por Joao Baptista Lavanha es la continuación de la conocida obra de Joao de Barros, cuyo nombre figura en el título, realizada por encargo del entonces rey de España y Portugal Felipe III.

Se inicia con una apología de Joao de Barros y seguidamente describe en un estilo muy antiguo, que no corresponde a la mentalidad del siglo XVII, sino más bien a la de principios del XV,

las conquistas y hazañas de los portugueses en Asia siguiendo la cronología de los gobernadores de la India, fundamentalmente los períodos de Lope Vaz de Sampaio y Nuno de Cunha, concluyendo con el regreso de este último a Portugal y su muerte en el viaje. En total, el período descrito comienza en 1526 y concluye en 1539 y el texto tiene, como hemos indicado, un estilo muy ingenio y personal.

Cuatro estampas grabadas por Diego de Astor sobre dibujos de El Greco (Cat. DA 42, DA 43, DA 44, DA 45)

Comentamos estas cuatro estampas de Diego de Astor aunque se salgan de nuestro estudio sobre la ilustración del libro, porque son las que han hecho famoso a nuestro grabador. Sabemos que colaboró en el taller toledano del cretense entre los años 1605 y 1608. De su colaboración nos dan noticia los inventarios en los que consta que había "12 planchas de cobre talladas" y "100 estampas hechas en casa" (15), lo que permite suponer que la estampación se efectuó en el mismo taller. De todas ellas, desgraciadamente, no quedan más que estas cuatro; tres de ellas se encuentran en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional -Santo Domingo, San Francisco y el Hermano León, y San Pedro y San Pablo- y la cuarta, la Adoración de los Pastores es propiedad de Don Javier de Salas. En todas ellas, como comenta Wethey (16), El Greco muestra una total adhesión al pensamiento Contrarreformista de la Iglesia Católica.

En la Adoración de los Pastores, de carácter expresionista, predomina el ambiente sobrenatural del acontecimiento. En la representación de Santo Domingo y San Francisco como penitentes -dos santos en cuyas vidas los aspectos penitenciales no son los más relevantes-, no obstante aquí se les representa en una de las formas preferidas en el período de la Contrarreforma, es decir, como penitentes.

En el aspecto técnico sorprende, a la vista de las limitaciones de dibujo de Diego de Astor, la perfección en la reproduc

./..

ción, su capacidad de traducir calidades, su buen estudio de la luz, en definitiva, la buena traducción de los valores cromáticos y luminosos a un medio que se revela en otras de sus obras como - limitado y poco dúctil. Esto, sin duda, se debe a la supervisión y probable ayuda de El Greco que debió seguir muy de cerca la realización de estas estampas movido por su afán de dar a conocer, - mediante ellas, su pintura, como era frecuente en otros países de Europa.

Entre los cuatro se destacan, sin embargo, la Adoración de los Pastores y San Francisco con el Hermano León, mucho más logrados en los términos a que antes hacíamos referencia, mientras que Santo Domingo y San Pedro y San Pablo, se resienten de un tratamiento más lineal y convencional de la estampa, a no dudar, debidos a inevitables fallos del grabador.

BIBLIOGRAFIA "TEMA MARIANO" I "OTROS GRABADOS"

(1) Mâle, E., L'art Religieux XVI, XVII et XVIII siècles, p. 466.

(2) Trens, M., María, Iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 299.

(3) Berceo, Gonzalo de, Milagros de Ntra. Sra. (Versión de Daniel Devoto), Madrid, Castalia, 1965.

(4) Herrera, Pedro de, Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo, y relación de la antigüedad de la imagen de N.S. y festividad de su translación, Madrid, 1617, fol. 88 v.

(5) Valdivieso, Joseph de, Auto famoso, de la Descensión de Ntra. Señora, en la santa Yglesia de Toledo. Copia manuscrita. BN

(6) López Torrijos, Rosa, Influencia del teatro en la iconografía de San Ildefonso. "A.E.A.", 204, 1978, pág. 430 y ss.

(7) Portocarrero, P. Francisco de, Libro de la Descensión de Ntra. Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ildefonso - Arçobispo della. Madrid, 1616, pág. 42.

(8) Salazar de Mendoza, Pedro, El glorioso Doctor San Ildefonso, - Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas. Toledo, Diego Rodríguez, 1618, pág. 79.

(9) Knipping, J. Iconography of the counter Reformation in the Netherlands. 1974. Tomo II, p. 480.

(10) Pérez Alonso, A., Historia de la Real Abadia de Nuestra Señora de Valvanera, en la Rioja, 1971, p. 11.

(11) Pérez Alonso, A., op. cit., p. 28.

(12) Juan de Icyar, Libro sutilissimo por el qual se enseña a escribir y contar. Zaragoza. Pedro Bermuz, 1566, p. 12.

(13) Berliner, Rudolf, Modelos ornamentales de los siglos XV-XVIII. Barcelona, 1928, p. 138

(14) Cotarelo y Mori, Emilio. Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles. Madrid, "Revista de Arch. Bibl. y Museos", 1914, Vol. 1, p. 8.

(15) F. de B. San Roman, De la vida de El Greco, Madrid, 1927, p. 86, y San Román, El Greco en Toledo, Madrid, 1910, p. 195.

(16) H.E. Wethey, op. cit., I, p. 75.

RESUMEN DE LA TESIS

Como una contribución al conocimiento del grabado en España hemos recopilado, catalogado y estudiado la obra que los grabadores Pedro Angel y Diego de Astor realizaron para la ilustración del libro en las dos últimas décadas del s. XVI y en el primer tercio del s. XVII. Ambos grabadores, cuyas biografías se han investigado, residieron y estuvieron vinculados a las ciudades de Madrid, Toledo y Segovia, en cuyas imprentas se imprimieron la casi totalidad de los libros ilustrados por estos grabadores.

Los grabados han sido catalogados de acuerdo con las normas de D. Antonio Rodríguez Moñino y para su estudio se ha utilizado una clasificación temática según se trate de Retratos, Portadas Arquitectónicas, Portadas Heráldicas, Series ilustrativas, para libros con profusión de grabados, y un apartado para grabados de naturaleza diversa.

En el estudio individualizado de los grabados se ha prestado especial atención a la composición, la iconografía, a la realización técnica del grabado y, como es lógico, a los aspectos artísticos con el consiguiente análisis de posibles interrelaciones e influencias con otras manifestaciones artísticas, tales como la arquitectura, la pintura y la escultura dentro del marco socio-cultural de la España de la Contrarreforma. En todos los casos se hace una referencia a la naturaleza y contenido del libro al que los respectivos grabados ilustran.

./..

Dentro del capítulo del retrato se han estudiado 11 grabados de los cuales corresponden 6 a Pedro Angel y 5 a Diego de Astor, realizados entre 1588 y 1637, llegándose a detectar los elementos manieristas y propios del tenebrismo barroco en algunos casos, la influencia de las esculturas sepulcrales del tipo de las de Pompeo Leoni en otros, así como de los modelos de pinturas de Holbein, Carducho, etc. En algunos retratos-grabados es manifiesta la influencia de Tristán y de la escuela cortesana madrileña.

En el capítulo de Portadas Arquitectónicas se han estudiado 10 grabados, 2 de Pedro Angel y 8 de Diego de Astor. Dentro de este grupo se ha puesto de manifiesto una clara relación entre el contenido del libro y la personalidad del escritor, por una parte, y la composición grabada y su significado por otra. Desde el punto de vista arquitectónico se observan dos tipos, el de "retablo" y el "arco de triunfo". En ambos tipos, se ponen de manifiesto, a nuestro juicio, y según los casos, las influencias de Vignola, Miguel Angel, Serlio o Palladio.

La iconografía de estas portadas es, en nuestra opinión, la resultante de tres elementos; el momento artístico en que han sido realizadas, el espíritu contrarreformista y la importancia de la institución monárquica. Las referencias religiosas e históricas son muy abundantes y en especial los elementos iconográficos que destacan el enfrentamiento con el Protestantismo (Santísima Trinidad, Sacramentos, la Inmaculada, imágenes, etc.).

En el capítulo de las Portadas Heráldicas se han incluído

./..

9 grabados, 8 de Pedro Angel y 1 de Diego de Astor. Independientemente de los elementos decorativos que enmarcan a los escudos (cartelas, roleos, grutescos, etc.) hay que subrayar, en nuestra opinión, el papel que la nobleza y la alta jerarquía eclesiástica ejercen en este momento. Es por ello que la referencia a los personajes a quienes los libros están dedicados es obligada en este capítulo.

La serie de grabados en xilografía realizada por Pedro Angel para ilustrar la obra de Alonso de Villegas "Flos Sanctorum", comprende un total de 74 grabados. De todos ellos se hace un estudio individualizado en el que se pone de manifiesto la situación de dependencia del grabado español respecto al europeo fundamentalmente nórdico (P. van der Borch, Hans Baldug Grien, Cornelio Cort) y también italiano (P.P. Palombo, Nicolo Nelli ...)

Para el libro de Mauro Castellá Ferrer "Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas", Diego de Astor realizó una serie de 19 grabados en talla dulce de las que nos hemos ocupado individualizadamente. Esta serie ilustrativa tiene un carácter muy didáctico y de fidelidad al texto, en la que destacan la abundancia de elementos heráldicos o meramente decorativos en los que el grabador pone de manifiesto su pericia técnica, así como su deficiencia en los grabados en los que se requiere una mayor creatividad. Toda la serie adolece de cierto "primitivismo".

Finalmente, en el grupo de "Otras ilustraciones" se cata-

./..

logan y se hace referencia a 5 Vírgenes, 4 mapas, 3 árboles genealógicos, etc., que complementan el estudio de la obra de -- nuestros grabadores.

9. APENDICE DOCUMENTAL

CARTA DE PODER

Sepan quantos esta carta de poder vieren como nos Maria de San Pedro, viuda, veçina desta çiudad de Toledo, muger de Pedro Gomez de Toledo, difunto, e Pedro Angel, platero, yo como marido e conjunta persona de Mariana de Medina mi muger, y Geronima de la Asunsion donçella e Diego de Medina como marido e conjunta persona de Luisa de San Gabriel mi muger e Maria de Toledo, viuda, muger que fue de Antonio Delegado, difunto, todos vecinos desta zivdad de Toledo, como herederos que somos con benefiçio de inventario de los bienes de Luis de Corbella, clerigo, difunto, nuestro hermano e tio cuyos bienes y herenzias tenemos - açeutados e si es necesario aora de nuevo açeutamos con el di-- cho beneficio.. Otorgamos e conocemos que damos e otorgamos - - nuestro poder cumplido e bastante qual de derecho en tal caso se requiere e mas puede e deve valer a vos Juan Bautista de Medina, vecino desta dicha çiudad de Toledo, que estais presente, asi - mismo heredero del dicho Luis de Corvella especial e generalmente para en todos nuestros pleytos e causas y negoçios asi çiviles como criminales movidos e por mover asi, en demandando como en defendiendo cerca de lo qual e de cada cosa dello puedais parecer y parescais ante qualesquier justiçias y jueçes del - rey nuestro señor, audiençias e chançillerias e ante ellos e - qualquier dellos podais demandar, responder, defender, negar e - conosçer, zitar, emplaçar, convenir, reconvenir e presentar testigos, provanças y escrituras y toda otra qualquier manera e - genero de prueva que se deva presentar e ver presente, jurar y - conoçer lo de contrario presentado e lo tachar y contradeçir ,

./..

ansí en dichos como en personas e para concluir e pedir e oir sentençia e sentençias asi interlocutorias como definitivas e las - que fueren, en nuestro favor consentir y de las de contrario apelar, e suplicar e seguir la tal apelaçion e su plicaçion, alli e donde e como con derecho podais e devais e sacar e ganar quales-- quier cartas e provisiones reales del rey nuestro sennor e de -- otros señores e justiçias y enbargar e contradeçir las de contrario ganadas e pedir e protestar costoqs espensas daños y menoscavos, e las jurar e ver jurar e tasar y reçevir la tasaçion e pago dellas de la otra parte e partes e haga qualesquier juramentos e los demás autos neçesarios con facultad de sustituir un procura-- dor dos e mas e los revocar cada que quisieredes que quan cumplido e bastante poder tenemos para lo que dicho es, e tanto y tan - cunplido poder otorgamos a vos el susodicho liçençiado o sustituto con libre e general administraçion para lo que dicho es e nos obligamos de aver por firme este poder e lo que en virtud del fuere fecho so obligaçion que hacemos de nuestras personas e bienes avidos e por aver e vos relevamos segun derecho; en firmeza de lo qual otorgamos esta carta ante el escribano público e testigos en Toledo a çinco dias del mes de henero de mil e quinientos e noventa e siete años, testigos que fueron presentes Jhoan Gabriel de - Cuéllar e Antonio Suárez e Jhoan Baxas veçinos de Toledo y lo firmaron de sus nombres quatro de los otorgantes e por los demás un testigo a los quales doy fee que conozco.

Maria de San Pedro
(rubricado y firmado)

Diego de Medina
(rubricado y firmado)

Pedro Angel
(rubricado y firmado)

Maria de Toledo
(rubricado y firmado)

Ante mi Diego Angel
Gómez de Segura escribano publico.

San Román, Francisco de B.

Los Protocolos de los antiguos escribanos de la ciudad Imperial.

Madrid, Imprenta Góngora, 1934, pág. 4a.

ALQUILER

Sepan quantos esta carta vieren como yo Pedro Diaz veçino desta - ciudad de Toledo, conprador del colegio de las donçellas, otorgo e conosco que alquilo a vos Pedro Anx , platero de oro, vesino de Toledo, como prinçipal deudor e pagador, conviene saber: la mitad de una casa en que yo bibo frontero de la portería del colegio de las donçellas en que yo de presente bibo, con alto e baxo, segund y como lo teneys bisto, esto por tienpo de un año del, qual a de ser en comienzo el dia de nuestra señora de Agosto, primero deste año de la fecha desta carta, por precio de veinte e tres ducados - de a once reales cada ducado, pagados por los terçios acostumbra-- dos del año, que son las pascuas de nabidad. y florida. e Santa Maria de Agosto, en cada terçio la tercera parte, e tercio. E me -- obligo de non vos quitar ni deshaçcer este alquiler ansí vos hago por más ni por menos, ni por el tanto ni por otra raçon alguna sobre lo qual renunçio las leyes de los justos e medios justos preçios como en ella se contiene, de vos hacer çierta la dicha morada de casa para que la goçeis el dicho tiempo so pena de vos dar otra tal morada de casa, tal e tan buena y en tan buena parte e lugar , por el mismo tienpo e prescio; e para ello obligo mis propios bienes abidos e por aver e yo el dicho Pedro Anxel platero, que pre-- sente estoy a lo que dicho es, acevto esta escritura de alquiler - en todo e por todo como en ella se contiene e alquilada la dicha - morada de casa por el dicho tienpo de suso declarado por el al alquiler della y me obligo de pagar al dicho Pedro Diaz o a quien su poder oviese los dichos veinte e tres ducados a los dichos terçios e plaços de suso declarados; e para ello obligo mis propios bienes abidos e por aber e por esta carta ambas partes damos poder cumpli

./..

do a quales quier justiçias e juezes del rey nuestro señor, de - qualesquier partes que sean desta dicha ciudad de Toledo a cuyo - fuero e jurisdiçion especialmente nos sometemos; e renunçiamos - nuestro propio fuero, juridiçion e domicilio para que por bia executiva e por todo rigor de derecho nos conpelan e apremien a lo - ansi cunplir e pagar con costas como si sentencia definitiva fuese dada contra nos e por nos consentida e pasada en cosa juzgada; e renunciamos qualesquier leyes, fueros e derechos e otras cosas de nuestro fabor e la ley e derecho en que diz que general renunciacion fecha de leyes nos bala. En firmeza de lo qual otorgamos esta carta ante el escrivano público y testigos de yuso escriptos. Que fué fecha e otorgada en la dicha çiudad de Toledo a dos dias del mes de Jullio de mille seys çientos. Testigos que fueron presentes Alonso Lopez, Gabriel Perez e Diego de Sepúlbeda, vezinos de Toledo y lo firmó uno de los otorgantes e por el otro que dixo no saber escrebir lo firmo un testigo a los quales do fe e conozco por testigo Diego de Sepúlveda (rubricado).

Pedro Angel (rubricado). Paso ante mi. Blas Hurtado, escribano público (rubricado).- Derechos un real.

CAPITULACION MATRIMONIAL

In dei nomine amen. Sepan quantos esta carta de capitulaçion matrimonial bieren como yo Anxela Martinez, vezina desta çiudad de Toledo e natural de la villa de Corpa, hija de Francisco Aguado e de - Maria Aguado su muger, mis padres, difuntos. Digo que por quanto - está tratado e conçertado que plaçiendo a la boluntad de Dios nuestro señor e con su graçia e bendiçion yo me aya de desposar, casar e belar con Pedro Anxel, platero e vezino desta ciudad de Toledo , que esta presente, esta debaxo de que el dicho Pedro Anxel me aya de dotar e dote de sus propios bienes e haçienda en cantidad de docientos ducados, qué balen setenta e çinco mill maravedis, para - dar e pagar a mi o a quien por mi los o biere de aber e cobrar cada e quando o en qualquier tiempo que nuestro matrimonio fuere disuelto e abaxo desta dotaçion a benido a tener e tiene efecto el - dicho matrimonio; por tanto, por esta presente carta y como pueda e de derecho mexor lugar aya cumpliendo el dicho Pedro Anxel por - su parte lo conçertado obligandose al cumplimiento e pago dello, - yo me obligo de me desposar, casar e belar con el dicho Pedro Anxel abiendo preçedido para ello las publicaçiones e amonestaçiones necesarias conforme a lo dispuesto por el Santo Conçilio Tridentino; e para lo ansí cunplir obligo mi persona e bienes abidos e por aber e yo el dicho Pedro Anxel, que presente estoy a lo que dicho es, acevto esta escriptura en todo e por todo como en ella se contiene e me obligo de me desposar, casar e belar lexitimamente en - facie ecclesie con la dicha Anxela Martinez, precediendo para ello las publicaçiones e amonestaçiones necesarias conforme a lo dispuesto por el Santo Conçilio Tridentino; e por esta presente carta

./..

e como pueda e de derecho mexor lugar aya atento que la dicha Anxe-
la Martinez es doncella e de poca hedad e yo honbre mayor de hedad
e porque debaxo desto a benido a tener e tiene efecto este matrimo
nio yo la doto de mis propios bienes e haçienda en cantidad de los
dichos doçientos ducados que balen los dichos setenta e çinco mill
maravedis, los cuales desde luego le señalo que los aya e tenga en
todos e de todos mis bienes y en lo mexor e mas bien parado dellos
en que los quisiere aber e tener, escoxer, e nombrar e señalar e -
me obligo de le dar e pagar los dichos doçientos ducados en que an
si la doto a la dicha Angela Martinez e a sus herederos e suçeso--
res despues della e cada e quando que nuestro matrimonio fuere di-
suelto e separado por muerte natural de nos o de qualquiera de no-
sotros e por otro qualquiera de los casos en derecho premisos en -
que confiere el derecho yo sea obligado a se los restituir e pa-
gar e para ello obligo mi persona e bienes abidos e por aver e an-
bas partes nos obligamos de guardar e cumplir esta escriptura en -
todo e por todo como en ella se contiene e de no yr ni benir con-
tra ella en tienpo alguno ni por alguna manera so pena que qualquie
ra de nos las dichas partes que contra ella fuere o biniere o las
reclamare o contradixere cayga e yncurra en quatrozientos ducados
de pena, de oro y justo peso, que los de e pague la parte ynobe--
diente, a la obediente, e todabia e en todo tienpo se guarde e cum
pla esta escriptura e lo contenido en ella; e yo el dicho Pedro An
gel ansi digo, confieso e declaro que los dichos dosçientos duca-
dos en que ansi doto a la dicha Angela Martinez caben en la decima
parte de mis bienes, e por esta carta anbas partes damos poder cum
plido a qualesquier justiçia e jueçes de qualesquier partes que -
sean e desta dicha ciudad de Toledo, a cuyo fuero e juridiçiones -
espeçialmente nos sometemos, e renunçiamos nuestro propio fuero ju
ridiçion e domicilio para que por bia executiva e por todo rigor -

./..

de derecho nos compelan e apremien a lo ansi cunplir e pagar lo nes çesario tal como si sentencia definitiva de juez conpetente fuese dada contra nos e por nos consentida e pasada en cosa juzgada; e - renunciamos qualesquier leyes, fueros e derechos e otras cosas que en nuestro fabor sean y especialmente renunçiamos la ley e derecho en que diz que general renunçiaçion hecha de leyes non bala; e yo la dicha Anxela Martinez renunçio las leyes de los Enperadores Justiniano e del senatus consultus Veliano e la ley nueba hecha en Toro que son en fabor de las mugeres en que se contiene que muger alguna no pueda ser presa por deuda que deba ni fiadora ni obligar - sus bienes a deudor axeno ni haçer otra cosa que de su daño e perjuiçio sea, del remedio e auxilio de las quales dichas leyes fui - abisada por el presente escrivano, de que yo el dicho escrivano - doy fe que la abise e çertifique, e siendo dellas abisada las renunçio quanto a esto; otrosí renunçiamos toda memnoría de hedad e el benefiçio e auxilio de la restituçion "in integrund" de otro - qualquier remedio e auxilio de que en este caso me puedo baler e - aprovechar para ir o benir contra lo que dicho es; e para mas fuerça e balidaçion desta escriptura por ser como soy mayor de diez y seis años e menor de veinte e çinco años juro e prometo por Dios - nuestro Señor e por Santa Maria su madre e por la senal de cruz - tal como esta (cruz) en que puse e toqué con mi mano derecha de tener, guardar, dar e cunplir esta escriptura en todo e por todo como en ella se contiene e que no la he reclamado ni contradicho, reclamaré ni contradiré, ni yré ni vendré contra ella en tiempo alguno ni por alguna manera so cargo del dicho iuramento prometido e - me obligo de no pedir ni demandar ausolución ni relaxación deste - juramento a nuestro muy Santo Padre ni a otro juez ni prelado, ni bicario que poder para ello tenga, so pena de perjura. En firmeza

./..

de lo qual otorgamos esta carta ante el escrivano publico e testigos de yuso escriptos. Que fue fecha e otorgada en la dicha çiudad de Toledo a nuebe dias del mes de Mayo de mill e seyscientos e trece años, testigos que fueron presentes el liçençiado Pedro Martinez de Torres, clerigo capellan de la capilla de los reyes biexos de la santa yglesia de Toledo e Alonso Garcia librero, los quales juraron en forma de derecho conocer a la dicha Anxela Martinez que es la contenida en esta escritura e se llama como dice sin cautela alguna e Juan Garçia todos vezinos de Toledo y la firmo uno de los otorgantes e por el otro que dixo no saber escribir lo firmo uno de los testigos desta carta e al dicho Pedro Anxel doy fe que conozco.

Pedro Angel (rubricado)

Alonso García (rubricado)

Pago ante mi derechos dos reales que recibi e no mas de que doy fe Blas Hurtado, escrivano publico.

OBLIGACION DE PEDRO ANGEL Y MARIANA DE MEDINA

En la ciudad de Toledo a veinte y siete dias del mes de agosto de mil quinientos e noventa e ocho años. En presençia de mi el escrivano publico e testigos susoescritos parescieron pressentes Pedro Angel, platero, vesino desta ciudad de Toledo y Mariana de Medina, su muger, con liçençia e auturidad y espreso consentimiento que - primero e ante todas cosas la dicha Mariana de Medina pidió·e demandó al dicho Pedro Angel su marido que le de y conceda para -- otorgar e jurar esta esta escritura juntamente con el y el dicho Pedro Angel se la dió y concedió y se obligó a la aver por firme so obligación que para ello hace de su persona e bienes avidos e por aver y la dicha Mariana de Medina açeto la dicha liçençia e - della usando ambos a dos marido e muger juntamente de mancomuni-- dad e a voz de uno y cada uno dellos e de sus bienes por si insolidum e por el todo, renunçiando como ante todas las cosas renunçiaron las leyes de duobus res debendi y el autentica presente - hoc icta de fideiusoribus y el benefiçio de la escusion y division e todas las otras leyes que son e hablan en favor de los que se - obligan de mancomun como en ellas se contiene; dixeron que por - quanto Miguel Sanchez Toribio, vesino que fue de la villa de la - Puebla de Santiago del Campo de Aramuelo, difunto, mayordomo que fue de la yglesia de la dicha villa de la Puebla, entregó al dicho Pedro Angel un incenssario de la dicha yglesia viejo de plata que pesava dos libras y catorçe onzas e una ochava de plata menos trece para que con la plata deshiciese otro nuebo para el servicio de la dicha yglesia y al tiempo e quando el dicho incesario se le entregó el dicho Pedro Angel bibia e residia en la villa de Orope

./..

sa y alli otorgo escritura del recibo de la dicha plata en favor - del dicho Miguel.Sanchez Toribio, por ante escrivano publico y por averse ido e ausentado de la dicha villa de Oropesa, los herederos del dicho Miguel Sanchez Toribio, en birtud de la dicha escritura dieron querella del dicho Pedro Angel en esta civdad y fue preso - por la justicia dellá mandado dar en fiado de la haz al qual fió - Gregorio de Varoxa, contraste, vesino desta civdad, al qual le fue requerido le volviese a la prisión e por no lo aver fecho los dichos herederos pretendían cobrar la quantía de la dicha plata del dicho Gregorio de Varoxa por lo qual el dicho Gregorio de Baroxa - por escritura que le hace sea de obligar que dentro de ocho meses que corren desde el dia de la fecha de la dicha escritura dará hecho el dicho incensario del mesmo peso de plata que el dicho Pedro Angel estaba obligado e recibió para le hacer con que la yglesia - de la dicha villa se obligase a pagarle la hechura del dicho inçensario e la dicha iglesia por poder que para ello dió se ha de obligar a pagar la dicha hechura por ante el presente escrivano, conforme fuere tasada e apreciada por dos personas ofiziales del dicho oficio de platería, con ciertas condiziones y salarios como se contiene en la dicha escritura a quel dicho Pedro Anjel se refería e rrefirió y aora por parte del dicho Gregorio de Varoxa contraste, les es pedido le hagan e otorguen escritura para que por raçon de açer la dicha escritura no pagara ni lastara (1) cosa alguna e si algo pagare o lastare se lo pagaran y a ellos le plaçe de lo facer.

Por tanto por esta presente escritura de la dicha mancomunidad dixeron que se obligavan e obligaron ambos a dos, marido e muger, se

---

(1) lastar = pagar o gastar por otro.

./..

gún dicho es, que por rason de haçer e otorgar el dicho Gregorio de Baroxa la dicha escritura que de suso va declarada, en favor de la dicha Iglesia, el dicho Gregorio de Baroxa no pagará ni lastará cosa alguna y si algo pagaren e lastaren, ellos como principales de la dicha deuda se lo pagaron al dicho Gregorio de Baroja, luego como constare avello pagado e lastado para lo cual sea bastante prueba la palabra del dicho Gregorio de Baroja sin juramento, en la - qual dicha palabra se lo dexan diferido sin que sobre ello aya -- otra prueba ni averiquaçion alguna por lo qual an de ser executados como por deuda liquida y contrato guarentigio que traiga aparexada execuçion y para ello no a de ser nesçesario tomar carta de - lasto de la dicha yglesia sino solamente la dicha palabra y esta - escritura, la qual quieren tenga tanta fuerça contra ellos como si en juiçio o por juez competente fuesen condenados a la paga de -- ello por sentençia, e la tal sentençia fuese pasada en cosa juzgada e para el cumplimiento e paga de lo que dicho es, obligaron sus personas e bienes muebles e rraices avidos e por aver e por esta - carta dieron su poder cumplido, a qualesquier partes que sean, a - la jurisdiccion las quales y de cada una dellas se sometieron e renunçiaron su fuero, juridicion e domicilio e la ley sid convenerid de jurisdicciona omnium para que le compelan al cumplimiento e pagado de lo que dicho es, como por sentencia pasada en cosa juzgada sobre lo qual renunçiaron las leyes de su favor e la que proybe la - general renunçiacion. E la dicha Mariana de Medina por ser muger - casada renunçió su dote e arras e bienes parafrenales y hereditarios e las leyes de los emperadores Justiniano y del senatus consultus Veliano e la nueva constitución de leyes de Toro e partida que son en favor de las mugeres en que se contiene que muger alguna no puede ser presa ni fiadora ni obligar sus bienes a deudo aje

./..

no e avisada deste renunciamiento por el presente escrivano, las - renunçio quanto a esto, e para más validaçión desta escritura, juro por Dios nuestro señor e por Maria su bendita madre e por las - palabras de los Santos evangelios e por una señal de cruz a tal como esta + (cruz) de tener, guardar y complir esta escritura y que no la a reclamado ni contradicho, ni reclamará ni contradirá en - tiempo alguno ni por alguna manera y no irá ni berná contra ella y si contra ella fuere o biniere cayga e incurra en pena de perjura infame y en las demás penas en que tal caen los que quebrantan semejantes juramentos y que de tal juramento no pediré ni demandaré auxolución ni relaxación a nuestro muy santo padre ni a su nunçio ni legado ni a otro prelado que se la pueda conceder e que le sea concedida no usaré della antes tantas quantas veces le fuere — asuelto e rrelaxado el dicho juramento tantos juramentos haçe e - uno mas por manera que siempre aya mas un juramento que una relaxación e a la fuerça del dicho juramento dixo si juro e amán. En testimonio de lo qual ambas las dichas partes lo otorgaron según dicho es, ante mi el dicho escribano, siendo testigos Andres Velazquez e Alonso de Paredes y Tomas Rodriguez, vecinos de Toledo y el dicho Pedro Anxel lo firmo por si e por el dicho Miguel Sanchez, un testigo.

Pedro Angel
(firmado y rubricado)

Andres Velazquez
(firmado y rubricado)

Ante mi Pedro López Suárez escrivano publico.

Protocolo 2374
Escribano: Juan de Torres
Fecha: 19.VII-1615

Carta de pago.- En la villa de Madrid a diez y nueve de julio de - mill y seiscientos y quinze años por ante mi el escrivano y testigos parescio presente Diego de Astor alias Apostol natural de la - ciudad de Malinas en los estados de Flandes residente en esta corte y declaro que Godofre Mechelmans residente en Amberes a cobrado por su poder en la dicha ciudad de Malinas por la parte de la herencia de Pedro Apostol y Catalina Vanderbruque sus padres difun-- tos quatrocientos y quarenta y cinco florines y diez y siete pla-- cas que en moneda castellana hacen mill y setecientos y ochenta y tres reales y al presente Pedro Charles criado de su magestad en - nombre del dicho Godofre le da quenta de lo cobrado y de lo pagado y gastado de su orden en esta manera: setecientos y siete reales - que por su orden pago en Malinas a Maurus Maurice pintor ijo de la dicha ciudad de Malinas y del dicho Pedro Charles a rescivido en - diferentes partidas setezientos y setenta reales y por los canvios y recanvios se remitio el dinero a estos y le hace buenos noventa y un reales y por los gastos que el dicho Godofre a echo en la dicha cobrança he haze buenos ciento y catorce reales y por el travaxo que a tenido en cobrar la dicha cantidad le ace buenos docientos reales y a el dicho Pedro Charles le da por el cuidado que a tenido en corresponderse con el dicho Godofre cien reales de manera que todo lo que a rescivido y se desquenta en raçon de lo cobrado monta mill y novecientos y ochenta y tres reales que bajados de los dichos mill y setecientos y ochenta y tres reales tiene rescivido demas de lo cobrado docientos reales los quales quedan para -

./..

en quenta de cien florines poco mas o menos que quedan por cobrar de los que se resta deviendo en la dicha ciudad porque esta cobrança la a de continuar el dicho Godofre sin que se le aya de dar premio alguno solo vajarsi (sic) los gastos que hiciere y ansi de lo que ansi cobrare se an de quitar y vajar los dichos docientos reales y gastos y y por aver servido la dicha quenta en la forma dicha que confiesa ser cierta y verdadera dello quiere dar carta de pago y finiquito y por la dicha razon otorgo que se dava y dio por contento y pagado a su voluntad del dicho Godofre Mechelmans de - los dichos mill y novecientos y ochenta y tres reales por quanto - los a rescivido en la forma que esta referido realmente y con efecto y en razon de no parescer la entrega de presente renuncio ..... Y lo otorgo y firmo siendo a ello testigos Juan Nevrek y Noe Uri-- quel que juraron conocer a el otorgante y Gaspar Crespo escrivano e residente en esta corte. Entre renglones: un. Firmado: Diego de Astor.- Paso ante mi Joan de Torres.- Llevose derechos dos reales y no mas de que doy fee. ----------

Protocolo 2375
Escribano: Juan de Torres
Fecha: 29.VI.1616

Carta de Pago.- En la villa de Madrid a veinte y nueve dias del mes de junio de mill y seiscientos y diez y seis años por ante mi el - escrivano y testigos parescio presente Diego de Astor alias Apos-- tol natural de la ciudad de Malinas en los estados de Flandes re- sidente en esta corte y dijo que en diez y nueve de jullio del pa- sado año de mill y seiscientos y quince hiço cuenta con Pedro Char les criado de su magestad en nombre de Godofre Mechelmans residen- te en Amberes de lo que el susodicho en virtud del dicho poder -- avia cobrado en la dicha ciudad de Malinas por la parte de heren-- cia de Pedro Apostol y Catalina Vandebruque sus padres que como a su hijo le pertenescia y por la dicha quenta de lo que el otorgan- te avia rescibido y de lo que a el dicho Godofre Mechelmans le hi- ço bueno por su agencia y por las costas y gastos causados en la - dicha cobranza parescio ser deudor el otorgante de docientos rea- les para que estos se descontasen de la cobranza de cien florines que por razon de la dicha herencia se le restavan deviendo por -- aver de continuar la dicha cobranza el dicho Godofre y paresce que el susodicho a cobrado ciento y un florines que es lo que se le - restava deviendo de la dicha herencia, de manera que descontados - dellos los dichos docientos reales que avia quedado deviendo quen- do se hiço la dicha quenta y otorgo carta de pago de lo rescivido el dia que aqui va referido se le quedan y restan deviendo docien- tos y quatro reales los quales el dicho Pedro de Charles en nombre del dicho Godofre Mequelmans (sic) le quiere dar y pagar con que - otorgue carta de pago y por la dicha razon otorgo que se dava y -

./..

dio por contento y pagado y entregado a toda su voluntad del dicho Godofre Mequelmans de los dichos ciento y un florines que a cobrado de lo que ultimamente se le restava deviendo de la dicha herencia por quanto los rescive en esta manera docientos reales que paga por el alcance que como esta dicho se le hizo en la quenta echa con el dicho Pedro Charles y docientos y quatro reales que recive al contado que en esta forma son los dichos ciento y un florines - de lo qual por no parescer la entrega de presente renuncio la exception della y las demas deste caso como en ellas se contiene y - los recive de mano del dicho Pedro Charles y de la dicha cantidad por estar pagado enteramente pagado (sic) della sin que se le deva otra cossa alguna da carta de pago y finiquito en forma quan vastante es necesaria para no tornarlo a pedir en ningun tiempo ni - por ninguna causa que sea porque con esto a cobrado enteramente lo que el dicho Godofre a cobrado en virtud de de su poder por raçon de la dicha herencia y aunque por lo susodicho quiera pedir otra - cosa que no sea oydo en juicio ni fuera de el .....
Y lo otorgo y firmo siendo testigos Nocuerguel y Alonso Garcia y - Bernave de Contreras residentes en esta corte a el qual doy fee conozco. Enmendado: y quatro.- (Firmado): Diego de Astor.- Paso ante mi Joan de Torres.- Llevese derechos dos reales y no mas de que - doi fee. Torres. ----------

Protocolo 2376
Escribano: Juan de Torres
Fecha: 19.II.1617

Sepan quantos esta escriptura de obligacion vieren como yo Diego - de Astor tallador de la cassa de la moneda de la ciudad de Segovia estante en esta corte otorgo por esta carta que me obligo de dar - y pagar y que dare y pagare llanamente y sin pleito alguno a Pedro Charles criado de su magestad que esta presente o a quien su poder oviere y en su nombre mostrare esta escritura es a saver quinientos y cincuenta y quatro reales los quales son por razon los quatrocientos y noventa reales por otros tantos que le soi deudor por averme socorrido con ellos para las cosas que e tenido nescesidad y los - sesenta y quatro reales que era deudor dellos a Miartin Vergechendi difunto que dicho Pedro Charles los a de aver como su testamentario a quien los e de pagar en la partida dicha de todo lo qual - me doy y tengo y otorgo por bien contento y entregado a mi voluntad por deverlo y averlo rescivido realmente y con efecto y es el plazo que pongo para le dar y pagar la dicha cantidad junta y en - una paga en moneda de plata y no en otra alguna para principio del mes de mayo que verna deste año de la fecha en esta villa en su casa y poder a mi costa so pena de execución y de las costas de la - cobrança y si para la hacer fuere necesario ynviar a la parte donde pueda ynviar a ella la persona que quisiere a la qual dare de - salario cada un dia de los que se ocupare a quinientos maravedis y por el dicho salario como por el principal quiero ser compelido y executado y la persona que a ello fuere sea creido por su juramento en que lo difiero sin que sea necesario otra cosa y para el cum

./..

plimiento y paga obligo mi persona y bienes muebles y raices habi-
dos e por haber y por esta carta doy todo mi poder cumplido a to-
das y qualesquier justicias de su magestad de qualesquier partes
que sean a la jurisdicion de las quales y de cada una dellas me so
meto y en espezial a el fuero y jurisdicion de los señores alcal—
ces de esta corte y a cada uno dellos renunciando como renuncio mi
propio fuero jurisdicion y domicilio y la lei sid convenerid de ju
risdicione omnium judicum para que a ello me compelan y apremien -
como por sentencia definitiva de juez competente passada en cosa -
juzgada y por mi consentida sobre lo qual renuncio todas las leyes
que sean en mi favor y de que me podria aprovechar y en especial -
la lei del derecho que dice que general renunciacion fecha de leies
non vala. Y ansi lo otorgo que es fecho en la villa de Madrid a -
diez y nueve dias del mes de febrero de mill y seiscientos y diez
y siete años siendo testigos Gaspar de Espinosa y Juan Amigo y Fe-
lipe de Aison archero residentes en esta corte y el otorgante que
doy fee conozco lo firmo.- (Firmado): Diego de Astor. Paso ante mi,
Juan de Torres.- Lleve de derechos dos reales y no mas de que doy
fee. Torres. ----------

Protocolo 1345
Escribano: Antonio Lacalle
Fecha: 2.VIII.1617

OBLIGACION para Francisco Garcia mercader de roperia contra Diego de Astor tallador del nuebo yngenio de segovia.- Agosto 2 de 1617.- Sepan quantos esta publica scriptura de obligacion vieren como yo Diego de Astor tallador del nuebo yngenio de la moneda que se labra en la ciudad de Segovia y veçino della otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo con mi persona y bienes muebles y raices abidos y por haver de dar y pagar y que dare y pegare realmente y con efeto a Francisco Garcia mercader de roperia vecino - desta villa de Madrid y a quien su poder ubiere conbiene a saver quatroçientos y diez y ocho reales en reales de plata doble los quales le debo y de resto de mercadurias hechas tocantes al dicho oficio - de roperia de diferentes hechuras y especies ansi de onbre como de muger que de su casa y tienda e sacado y comprado a toda mi satisfacion y contento las quales saque y compre para mi y Doña Isabel Barrio mi muger que fechos y ajustados los preçios dellos sumaron y montaron mas quantia y de resto dellos como dicho es debo y soy deudor de los dichos quatrocientos y diez y ocho reales y dellos - me doy y otorgo por contento y entregado a mi voluntad por haver-- las recivido y pasado a mi poder realmente y con efeto y porque su entrega y recibo de presente no pareze renuncio las leyes de la entrega prueba y paga y las demas leyes que en este caso ablan como en ellás se contiene y por la dicha raçon me obligo y pongo plaço de le dar y pagar los dichos quatrocientos y diez y ocho reales todos juntos en una paga para de oy dia de la fecha desta carta en - un mes cumplido primero siguiente llanamente y sin pleito alguno -

./..

so pena de los pagar con mas las costas de la cobrança puestos y - pagados en esta corte al dicho plaço en su casa y poder a mi costa y riesgo y minsion so pena que pueda ynviar y envie persona qual por el fuere nonbrada a los cobrar de mis de mis (sic) bienes do - quiera que yo y ellos estubieremos y fueremos allados con salario de quinientos maravedis cada dia de los que en la cobrança se ocupare ansi en la yda estada y vuelta a esta corte asta los aver y - cobrar enteramente y por los dias que en la dicha cobrança se ocupare sea creyda la tal persona por sola su palabra sin otra ynformaçion ni averiguaçion alguna y por los salarios consiento ser executado como por el principal el qual dicho salario es declaracion desta escriptura a de correr asta tanto que sea enteramente pagado del dicho principal y salarios para el cumplimiento y paga de lo - qual doy poder cumplido a qualesquier jueçes y justiçias del rey - nuestro señor de qualquier jurisdicion que sean a la juridiçion de las quales y de cada una dellas me someto con la dicha mi persona y bienes y especialmente al fuero y juridiçion de los señores alcaldes desta corte justicia ordinaria desta villa y a cada uno y - qualquier dellos ynsolidum como si dentro de su juridiçion viviese y morase renunçiando como renunçio mi propio fuero juridiçion domiçilio y previlejio y la ley sid convenerid de jurisdicione onium - judicum para que a lo cumplir me compelan por execucion o en otra manera como si lo oviese llevado y llevase por sentençia definitiva de juez competente por mi pedida y consentida y pasada en cosa juzgada sobre lo qual renuncio todas y qualesquier leies ferias - fueros derechos ordenamientos que en mi favor y ayuda sean todas - en general y cada una en especial y la ley del derecho que dice - que general renunciacion de leyes fecha non vala. En firmeça y testimonio de lo qual otorgue la presente scriptura de obligación en

./..

la forma y manera que dicha es ante Antonio de la Calle scrivano - del rey nuestro señor residente en su corte y ante testigos yuso- escriptos para ello llamados y rogados. Que fue fecha y otorgada - en la villa de Madrid a dos dias del mes de agosto de mill y seis- cientos y diez y siete años siendo testigos Juan de Toledo y Luis Garcia de Velasco y Jusepe de Trento residentes en esta corte que juraron a Dios Nuestro Señor en forma de derecho conozer al otor-- gante y ser el contenido en esta scriptura y que se llama del mis- mo nombre que en ella se declara y el dicho otorgante y uno de los testigos de conocimiento lo firmo de su nombre y otrosi fue testi- go Gaspar Esteban fundidor que juro ansimismo del dicho conozimien to.- (Firmado): Diego de Astor.- Por testigo: (Firmado): Gaspar Es teban.- Paso ante mi Antonio de Lacalle.- Derechos un real.-------

---

A.H.P. Protocolo 1345

Protocolo 2377
Escribano: Juan de Torres
Fecha: 9.VI.1619

Concierto.- En la villa de Madrid a nueve dias del mes de junio de mil y seiscientos y diez y nueve años por ante el escrivano y testigos parescio presente Diego de Astor maestro del yngenio de hacer moneda de la ciudad de Segovia por si mismo y en voz y en nombre de los demas maestros de el dicho yngenio de quien tiene poder y de los demas que lo son ... y para que conste de quien tiene poder para el efecto que aqui yra declarado entrega a mi el escrivano para que lo ynsiera en esta escriptura de cuyo pedimiento lo - rescivo que es el siguiente

Aqui el poder

Y de el dicho poder usando y por lo que a el toca y toca a los dichos maestros a quien obliga segun yra declarado en esta scriptura y todos juntos de mancomun y cada uno por si ynsolidum y por el todo renunciando como por si y los demas renuncian las leies de la - mancomunidad ..... dijo que su magestad deve a los dichos maestros sus salarios de cinco años a esta parte y para que se sirva - de que se les pague an acudido a la junta de obras y vosques y por la dicha junta se les manda pagar y para que tenga efecto la dicha cobranza se a de acudir a el consejo de hacienda de su magestad, - para que se de libramiento para que el tesorero del dicho yngenio se lo paguen y para que se acuda a lo susodicho es necesario persona que tome a su cargo lo referido y para ello esta convenido y -

./..

concertado con Pedro Charles criado de su magestad de que se le encarga de acudir a el dicho consejo de hacienda y a las demás partes que sea necesario y hazer que se libre a los dichos maestros - lo que se les deve de los dichos sus salarios para que efetivamente se les pague tomando por su quenta pagar los derechos que se devieren de qualquier genero que sean y por el dicho travajo solicitud y cuidado y pagas que a de hazer se obliga a los dichos maestros que el dara y daran y pagaran quatrocientos ducados luego como se les aya librado y pagado lo que a cada uno se les deve de manera que llegando a efecto de pagarse lo susodicho a de ser llegado el plazo para poderlos executar por los dichos quatrocientos ducados y para poderlo hacer y que conste de lo susodicho por si y - en los dichos nombres lo deja y difiere en el juramento del dicho Pedro Charles en que lo deja y difiere sin que sea necesario otra cosa y si enteramente no se librare y pagare lo que ansi se les deve se le a de pagar al susodicho a rata conforme a lo que se librare y para cobrar los dichos quatrocientos ducados o lo que oviere de aver como esta dicho pueda el susodicho ynviar persona a ello a la dicha ciudad de Segovia o a otras qualesquier partes donde estuvieren a la qual dara y daran de salario cada un dia de los que se ocupare a quinientos maravedis y por el dicho salario como por lo demas quieren ser compelidor y executador y la persona que a ello fuere sea creida por su juramento en que lo deja y difiere y confiesa que de lo que ansi promete a el susodicho es cantidad moderada respecto de las diligencias y costa que a de tener en que se - consiga los susodichos y estando presente el dicho Pedro Charles - aviendo entendido lo contenido en este concierto la aceta como en ella se contiene y se obliga a acudir al dicho consejo de hacien-

./..

da y demas tribunales que sea necesario y hacer que se les de a los dichos maestros lo que a cada uno se les deve de sus salarios para que el tesorero o otra qualquier persona en quien se librare se - los pague haciendo para ello todas las diligencias que convengan , puniendo para ello los derechos que fueren necesarios, en poca o - en mucha cantidad, porque con la que se le da se contenta y satisface sin pedir otra cosa y entreentramos conciertan que si en el - discurso del negocio se ofreciere otra cossa para la facilidad del dicho negocio entre entramos lo acordaran para liverar lo que mas deviere hacer y para el cumplimiento y paga de lo que esta dicho - cada parte por lo que le toca y toca a los dichos maestros obligaron sus personas y bienes y de los susodichos avidos y por aver y por esta carta dieron poder cumplido a todas y qualesquier justicias .....

Y a lo susodicho fueron testigos Noe Vergnel y Miguel de Vaez frances y don Juan Heraldino irlandes residentes en esta corte y lo - firmaron de sus nombres a quien doy fee conozco.- Firmado: Diego - de Astor.- Firmado: Pedro Charles.- Paso ante mi Joan de Torres.- Lleve de derechos dos reales y no mas de que doi fee. Torres.-----

---

Protocolo 5942
Escribano: Diego de Ledesma
Fecha: 28.VII.1632

En la villa de Madrid a veinte y ocho dias del mes de julio de mil e seiscientos y treinta y dos ante mi el escribano y testigos parecieron presentes Diego de Astor Maestro en el Real ingenio de la ciudad de Segovia por si y enombre de doña Isabel Narez su muger - residente en la dicha ciudad y en virtud de su poder que ella dio y otorgo para diferentes cosas y efetos en la dicha ciudad en cinco deste mes de julio y año de mil e seiscientos y treinta y dos - con su licencia ante Alonso Martinez Velazquez escribano de su magestad y del numero signado del qual entrego a mi el presente para que aqui lo yncorpore y lo que asi que su tenor es el siguiente.--

---

Aqui el Poder: En la ciudad de Segovia a cinco dias del mes de julio del año de mil e seiscientos y treinta y dos ante mi el escribano y testigos parecieron los señores Diego de Astor maestro en - el real ingenio desta ciudad y doña Isabel Narez su muger bezinos desta ciudad de Segobia en la parroquial de San Quilez i como hija heredera legitima que la dicha señora doña Isabel es de doña Phelipa Narez su madre difunta vecina que fue desta villa de Madrid cuya erencia tiene acetada y siendo necesario de nuebo acepta con beneficio de inbentario y sin lesion= y con licencia que para otorgar y jurar lo aqui contenido la dicha señora doña Isabel pidio al dicho Diego de Astor su marido el qual se la dió y concedió irraboca ble y la dicho doña Isabel la haceto y de ella usando ambos juntos y de mancomun a boz de uno i de cada uno dellos y de sus vienes -

./..

por si insolidum y por el todo renunciando y renunciaron las leyes de la mancomunidad hurssion y dibision cesion de haciones y deposito despensas y las demas del caso como en ellas se contiene, e yo la dicha doña Isabel Narez renunciando renuncio las leyes del emperador Justiniano y Beliano Partida y Toro y demas que ablen en fabor de las mugeres del efeto de las quales confeso aber sido avisada por el escribano desta carta de que yo el escribano doi fe e la vise y di a enteneder en forma diciendole que ninguma muger se puede obligar por si sola ni de mancomun ni a cosa que prenicpalmente no la toque aunque sea su marido sino es renunciando las dichas leyes y como sabidora la dicha doña Isabel las renuncio por tanto otorgaron que dan su poder cumplido como le tienen y es necesario al dicho Diego de Astor y a quien sostituyere en todo o en parte una o muchas vezes especial y generalmente para que en nombre de la dicha doña Isabel como tal heredera pida reciva y cobre en precio y fuera del de qualesquier persona o personas vezinos de qualesquier partes destos reynos e fuera dellos que lo deban e tengan en su poder qualesquier causa y razon que sea todas e qualesquier cantidades de nuestras joyas mercaduries vienes muebles y dentre casa pan menor y mayor y menor y otras cosas que a la dicha doña Isabel le pertenezen en qualquier manera como heredera de la dicha doña Phelipa Barez su madre de qualquier genero calidad y cantidad que sean y por cualquier título causa y razon que lo deban o si en virtud de escrituras de obligacion arendamientos censos bentas lesiones zedulas libranzas cartas misivas quentas de libros de palabra y en otra manera como en virtud de qualesquier recados y sin ellos como si uno y otro aquí fuera espresado y declarado y para que pueda pedir y tomar la posesion de cualquier casas

./..

vienes tierras heredades y otros vienes raices que por razon de la dicha erencia y otra qualquier pertenezcan a la dicha doña Isabel= Y para que todos los dichos vienes asi muebles como raices los pueda bender arendar ceder trocar y cambiar a quien i como y por el - precio y precios de marabedis y otras cosas que le parecieren pagado de contado o al fiado al plazo o plazos que concertare, pagado en las monedas parte y lugar que señalare y para que con los dichos deudores y arendatarios pueda hacer qualesquier conciertos, quitar sueltas esperas, sumisiones y lodemas que le pareciere y sobre todo lo aqui contenido y cada cosa y parte dello en nombre de dicha doña Isabel por ante escribano y en forma qualesquier escrituras - de arendamiento benta hacesion y traspaso concierto y de mas que - le fueren pedidas con qualesquier condiciones penas fuercas pagtos salarios remisiones renunziaciones de leyes especiales i generales cesion de aciones y derechos clausulas de constituto perpetua obligacion de ebicion i saneamiento i demas que se le pidiere y quisiere poner y para fuerca i balidacion de tales escrituras conbenga que como lo hiciere y otorgare la dicha doña Isabel lo aprobo y ratifico y abra por firme= Otro si le otorgo este dicho poder para que siendo necesario con los demas herederos de la dicha doña - Phelipa hacer quentas i particiones i tasacion de los dichos vienes les haga i para ello nombre contadores tasadores y partidores i lo reboque i nombre otros de nuebo y hechas las dichas quentas - las consienta y reclame de ellas y pida que las otras partes nombren contadores tasadores y partidores y no los nombrando se nombren de oficio y tercero en discordia y de todo lo que reziviere - y cobrare en virtud de este dicho poder por ante escribano y en - forma= Otorge carta de pago y las demas necesarias i valgan como - si la otorgante los diese y no apreciendo la ntrega de presente -

./..

la renincie con las leyes de la no numerata pecunia prueba y paga y las demas del caso como en ellas se contiene, y sobre la cobranza del susodicho y demas cosas aqui contenido siendo necesario parezca en juizio ante qualesquier justizias y juezes de qualesquier partes destos reynos y fuera dellos pida ejecuziones prisiones bentas tranzes y remates, de vienes y las jure, saque remates i tome posesiones y las ceda a quien i como le pareciere y ansi mismo se le dio generalmente para en todos sus plazos aviles i criminales - que se le ofreziere y para en ellos en pecar autual y sotitoir que el poder que el poder para todo lo susodicho y lo anejo y depen-- diente se requiere y es necesario se le dio la dicha doña Isabel - el dicho Diego de Astorga , so sostitutos insolidum, sin limita-- zion de tiempo subtancia i solenidad i con libre i jeneral atministracion de manera que por falta de poder no eje de aber efeto lo - aqui contenido al cumplimiento paga firme i seguridad de lo aqui - contenido la dicha doña Isabel obligo su persona i bienes y ansi-- mismo la obligo el dicho Diego de Astor y la dicha doña Isabel, - siendo su dote y aras joias vienes parafrenales hereditarios y -- otros qualesquier que la pertenezcan y para que les comperlan dieron poder cumplido a qualesquier juezes i justizias de su magestad competentes a quienes se sometieron y lo recivieron por sentenzia pasada en cosa juzgada renunciaron las leyes de su fuero y la general y la dicha doña Isabel por ser casada aunque mayor de beinti-- cinco años juro a Dios y a una cruz en forma de derecho aber por - firme este poder y lo que en su virtud se hiciere y otorgare i no ir contra ni parte de ello alegando menor hedad fuere a cesión engaño ni otro remedio y deste guramente no a pedido ni pedira ausolucion ni relegacion ningun juez ni perlado que se lo conceda i si se lo concediere de ello no usara pena de perjura e infama y caer en caso de menos baler y dijo si juro amen y ansi lo otorgaron y - firmaron de sus nombres siendo testigos Antonio de Salazar y Andres

./..

de Medina y Pedro de La Ara becinos y estantes en Segovia yo el escribano conozco a los otorgantes doña Isabel Barez=Diego de Astor= Ante mi Alonso Martinez herederos=yo Alonso Martinez Velazquez escribano, del rei nuestro señor i de la ciudad de Segovia y su tierra y lo sine en testimonio de berdad, Alonso Martinez=----------
SUIGE. Y en virtud del dicho poder de sus yncorporados el dicho Diego de Astor por si y la dicha doña Isabel Barez su muger como principales y Antonio Nuñez escribano de su magestad vecino desta dicha villa como su fiador y principal pagador y saviendo como hace de - deuda y fecho ageno propio suyo sin que se haga escusion ni otra diligencia alguna requerida de derecho contra los dichos principales ni sus vienes de que haze celebracion en forma mancomunandose como se mancomuna el dicho Diego de Astor por si y la dicha su muger con el dicho Antonio Nuñez y el dicho Antonio Nuñez con los dichos principales y a vez de uno y cada uno de por si ynsolidum y por el todo renunciando como renunciaron las leyes de duobus rex debendi y la - autentica presente o quita defide yusoribus de dibision y escusion remedio y deposito de las espensas y fianças y de todas las demás - leyes que son y avlan en favor de los que se obligan de mancomun como en ellas se contiene devaxo de la qual digeron que de los vienes y hacienda que quedaron por muerte de doña Phelipa Bare madre de la dicha doña Isabel Bare cuya heredera es con beneficio de ynventario se esta haciendo ynventario con autoridad del señor teniente de corregidor desta villa el licenciado don Juan de Leon y haviendose començado a ynventariar y escripturas que de la susodicha quedaron entre ellos se an hallado dos que el uno es una escriptura de concierto otorgada en dos de septiembre del año de mil e seiscientos y -- veinte y dos ante Cristobal de Peñalosa escribano de Probincia entre la dicha doña Phelipa Bare y Pedro Gomez de Hinojosa agente de

./..

negocios y Thomas Baus en razon de la cobranza de los veinte y siete mil ducados en que se vendio a su magestad la colgadura rica y el otro es un poder en cosa propio que otorgo la dicha doña Phelipa Bare en favor de los dichos Pedro Gomez de Ynojosa y Thomas Laus ante el dicho escribano el dicho dia que el dicho poder es traslado del original y por peticion que este dia presento el dicho Diego de Astor ante el dicho señor teniente pidio entrego de los dichos papeles y su merced se los mando entregar en la forma y como se contiene en la peticion y auto siguiente.----------

Peticion. Diego de Astor como marido y conjunta persona de doña - Isabel Bara mi muger hija y una de los herederos de doña Phelipa - Bare difunta mi suegra su madre la qual herencia hacepto con beneficio de ynventario Digo que entre los papeles que se allaron por fin y muerte de la dicha mi suegra que son los dieziocho legajos que se ynbentariaron por Pedro Gonzalez maestro de obras testamentario de la dicha mi suegra que son los mismos que por mandato de V.m. se mandaron entregar a Antonio Nuñez escribano de su magestad para hacer ynbentario de todos ellos entre los quales y en el primer legajo de que començava a ahcer el dicho ynbentario se an allado dos escripturas la una de concierto que la dicha doña Phelipa - Barez mi suegra hizo con Pedro Gomez de Ynojosa agente de negocios en esta corte y Thomas Laus su hijo en razon de la cobranza de los veinte y siete mil ducados que su magestad deve del prescio de una colgadura rica que se le vendio y en la forma que avian de pagar - la dicha cantidad de los depositos que la dicha doña Phelipa Bare y su marido devian a diferentes personas, y asimismo de los veinte y cuatro mil reales que asi a de aver la dicha mi suegra atento - que el dicho Thomas Laust anda ausente de esta corte demas de tres años a esta parte por tanto a Vm. pido y suplico mando se me entre-

./..

guen las dichas dos escripturas con rescivo dellas para pedir contra ellos mi justizia como mejor me convenga la qual pido y costas y para ello etc. Pedro Astor.----------

AUTO. Haviendo obligacion Diego de Astor por si y su muger quedando fianza de que la da y cuando que se le mande entregue los papeles contenidos en la peticion y de quenta de ellos la dará y que - no cobrará cosa alguna sin haver legitimacion y horden para cobranza se le entreguen los recavdos que por de para que en su virtud - pida judicialmente ante su merced lo que le conbenga al señor teniente de corregidor desta villa el licenciado don Juan de Leon lo otrogo en madrid a veinte y ocho de julio de mil e seiscientos y - treinta y dos años el licenciado don Juan de Leon ante mil Diego - de Ledesma.----------

En conformidad del dicho auto eldicho Diego de Astor por si yla dicha su muger principales y el dicho Antonio Nuñez como su fiador - devajo de la dicha mancomunidad otorgan que se obligan y a la dicha doña Isabel Bare a que cada e quando que por juez competente se les mande den y entreguen las dichas dos escrituras de que ba fecha mincion que a rescivido el dicho Diego de Astor en presencia de mi el escribano y testigos de que doy fee los daran de manifiesto en la misma forma que los rescive y en su virtud no cobrará cosa alguna sin que para dicha cobranza aya precedido legitimación horden y - consentimiento de los herederos que dejo la dicha doña Phelipa Bare y aviendo lo contrario pagaran lo que en su virtud se cobrare - y qualesquier costas y daños yntereses y menoscavos que sobre ellos se uvieren seguido y recrescido y por todo ello se les pueda executar y a cada uno dellos como por deuda liquida y obligación quarentizia para cuya execucion obligaron las personas y vienes muebles y raices derecho y aciones avidos y por aver y el dicho Diego de - Astor obligo la persona y vienes de la dicha Isabel Bare su muger

./..

y dieron poder a los justicias de su magestad de qualesquier partes y lugares que sean a cuya jurisdicion se sometieron y a la dicha doña Isabel Bare y especialmente hizieron la dicha sumision al fuero del dicho señor teniente y subçesor en su oficio y renunciaron el propio fuero jurisdicion y docmicilio y la ley sit convenerit y lo rescivieron por sentencia pasada en cosa juzgada consentida renunciaron las demas leyes del fuero de la de uno con la general y derechos y devaxo de la renunciacion de leyes y juramento que tiene fecho en el poder yncorporado la dicha doña Isabel Barez lo dijeron y otorgaron ansi ante mi el dicho escribano y fueron testigos Diego Zerminati escribano de su magestad Antonio Ruiz y Juan Romero vecinos y estantes en Madrid y lo firmaron los otorgantes a los quales yo el escribano doy fe conozco.----------

Diego de Astor (firmado y rubricado). Antonio Nuñez (firmado y rubricado). Ante mi: Diego de Ledesma (firmado y rubricado).-------

---

Protocolo 6125, fols. 246 vº a 247 vº
Escribano: Francisco de Medina
Fecha: 5.IX.1650

Testamento.- Sepan quantos esta carta de testamento y ultima y postrimera voluntad vieren como yo Diego de Astor criado de su magestad tallador en la enprenta del papel sellado vezino desta villa - de Madrid estando enfermo en la cama de enfermedad que Dios nuestro Señor es servido darme pero en mi juicio y razon natural de - que doy infinita gracias a su magestad queriendo prebenir la ora - incierta de mi muerte y dar entera y cumplida satisfaccion a las - personas que me an comunicado creyendo fiel y chatolicamente como creo el sacro misterio de la Santisima Trinidad Padre Hijo y Espiritu Santo tres personas y un solo Dios Verdadero y en todo aquello que tiene y confiesa la Santa madre Yglesia chatolica de Roma debaxo de cuya fee y creencia protesto vivir y morir rescibiendo - por mi abogada e ynterzesora a la siempre virgen Maria madre de - Dios Nuestra Señora y al Angel de mi guarda y a los santos Apóstoles San Pedro y San Pablo y demas Santos de la corte del Cielo a - honra de Dios Nuestro Señor ordeno mi testamento de esta manera:

- Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor - que la crio y redimio con su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra de que fue formado.

- Quando la voluntad de Dios nuestro Señor fuere llevarme desta presente vida mi cuerpo sea enterrado en el Convento Calzado de la Santisima Trinidad en la sepoltura parte y lugar que paresciere a doña Isabel Varez mi muger.

./..

- Yten en lo demas de mi entierro funeral y acompañamiento lo dejo a eleccion de la dicha doña Isabel mi mujer para que la susodicha lo disponga como le parescier (sic) = y asimismo en quanto a las misas queda todo a su voluntad.

- Declaro que no debo a nadie que yo me acuerde.

- Declaro que su magestad (Dios le guarde) me debe de mis salarios de tallador del yngenio de Segovia mas de seys mill ducados como constara por los libros que estan en - poder del escribano del dicho yngenio a que me remito. = y asimismo se le quedo deviendo a Diego de Astor mi hijo difunto otra cantidad de tallador que constara por los - libros hagase diligencia y cobrese.

- Yten declaro que su Magestad asimismo me debe cinco mill reales poco mas o menos de tallador de la emprenta por - lo que e tallado en los sellos para las Indias hagase diligencia y cobrese.

- Yten declaro que doña Isabel de Astor mi hija que la dicha doña Isabel Vare mi mujer quando la case con don -- Cristobal de Herrera que oy es oficial en la secretaria de Guerra, la di en dote y casamiento quando la case con el susodicho mill ducados de que otorgo carta de pago y rescibo de dote en su favor ante Gregorio Rico escribano de su Magestad = y el dicho don Cristobal de Herrera tiene puesto pleito de nulidad de matrimonio contra la dicha mi hija ante el vicario desta villa = en el cual dicho pleito por no tener justicia el dicho don Cristóbal

./..

de Herrera e salido yo a la defensa del = Y hasta aora - tengo gastados en el dicho pleyto mill y quinientos reales poco mas o menos = es mi voluntad que quando llegue el caso de hazer particion de sus legitimas = con mis hijas doña Geronima y doña Catalina de Astor donzellas -- atento no las tengo dados maravedis ningunos a quenta - dellas = y la dicha doña Isabel su hermana tiene rescividos los dichos mill ducados y lo demas que e gastado y - gastare en el pleyto los trayga a colacion y particion - para que a cada una de las tres se les de lo que tocare y obiere de aver sin hazer agravio a ninguna dellas.

- Yten es mi voluntad que el dicho pleyto lo sigan mis herederos y testamentarios hasta fenezerlo y acavarlo.

- Y para cumplir y pagar este mi testamento dejo por mis - testamentarios a la dicha doña Isabel Vare mi mujer y a Juan Francisco Flores y a qualquier dellos ynsolidum a - los quales doy poder el de derecho necesario para que entren en mis bienes y los vendan y rematen en publica almoneda o fuera della y de su valor cumplan este testa-- mento no embargante sea pasado el año que el derecho les conzede que yo les subrogo el mas tiempo que fuere necesario y cumplido en el rema nente dexo por mis herederas universales a doña Isabel de Astor = doña Geronima y doña Catalina de Astor mis hijas legitimas y de la dicha - doña Isabel Vere mi mujer para que los hereden con la - vendicion de Dios y mia = con lo qual reboco otro qualquier testamento o testamentos codicilo o codicilos que antes deste aya fecho por escrito o de palabra que quie-

./..

ro que valga por mi testamento y ultima voluntad y lo - otorgue asi en la villa de Madrid a cinco dias del mes de Septiembre dé mill y seiscientos y cinquenta siendo testigos llamados y rogados = Pedro de Contreras y don Juan de Valdivieso y don Alonso de Vozmediano vezinos - desta dicha villa y el otrogante a quien doy fee que conozco lo firmo.- (Firmado): Diego de Astor.- Ante mi, - Francisco de Medina.----------

10. LIBROS CON GRABADOS

LIBROS CON GRABADOS DE PEDRO ANGEL

1.- Ayala, Felipe de, Caso Mayor y punto de consciencia, acerca de como se ha de predicar, tratar y hablar, en publico en nues-- tros tiempos, de la purísima Concepción de la Virgen María -- nuestra Señora, con un sermón al cabo del mismo misterio. Toledo, Bernardino de Guzmán, 1616.

2.- Ceballos, Jerónimo de, Tractatus de cognitione per viam violentiae in causis Eclesiasticis, Toledo, Diego Rodríguez, 1618.

3.- Davila, Luis, Discursos morales del Sanctisimo Sacramento del Altar. Toledo, Pedro Rodríguez, 1603.

4.- López Madera, Gregorio, Excelencias de San Juan Baptista. Toledo, Bernardino de Guzmán, 1617.

5.- Narbona, Juan, De Appellatione a Vicario ad Episcopum, Toledo Pedro Rodríguez, 1615.

6.- Pastrana y Sotomayor, Diego de, Libro del camino de la ciudad de Dios dividido en dos partes, de mucho provecho y necesidad, para todo género de personas. Toledo, Thomás de Guzmán, 1603.

7.- Portocarrero, Francisco, Libro de la Descensión de Ntra. Sra. a la santa iglesia de Toledo y vida de San Ildefonso Arzobispo della. Madrid, Luis Sánchez, 1616.

./..

8.- Robles, Eugenio de, Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del oficio y Missa - Muzarabe. Toledo, Pedro Rodríguez, 1604.

9.- Salazar de Mendoza, Pedro, Chronico del Cardenal Don Juan Tavera. Toledo, Pedro Rodríguez, 1603.

10.- Sandoval y Rojas, Bernardo, Constituciones synodales del Arçobispado de Toledo. Toledo, Pedro Rodríguez, 1601.

11.- Talavera, Gabriel, Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la Soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este sanctuario. Toledo, Thomás de Guzmán , 1597.

12.- Tena, Luis, Comentaria et Disputationes in epistolam d. Pauli ad hebraeos. Toledo, Pedro Rodríguez, 1611.

13.- Vega, Diego de la, Empleo y Exercicio sancto sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año. Toledo, Thomás de Guzmán, 1604.

14.- Villegas, Alonso, Flos Sanctorum, y Historia general de la Vida y hechos de Jesu Christo ... u. de todos los Santos de que reza la Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Concilio Tridentino: junto con las vidas de los santos propios de España, y de otros Extravagantes. Madrid, Pedro Madrigal, 1588.

./..

15.- Villegas, Alonso, Flos Sanctorum, segunda parte y Historia general en que se escrive la vida de la Virgen ... y las de los sanctos antiguos ... Ponese al fin de cada vida alguna doctrina moral, al propósito de lo contenido en ella con diversos - exemplos. Tratase de las seys edades del mundo y en ellas los hechos más dignos. Toledo, Juan Rodríguez, 1589.

16.- Villegas, Alonso, Flos Sanctorum, tercera parte, y Historia general en que se escriben las vidas de sanctos extravagantes, y de varones Ilustres en virtud. Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1589.

LIBROS CON GRABADOS DE DIEGO DE ASTOR

1.- Ariz, Francisco, Historia de la Antiquísima Imagen de Ntra. - Sra. de Valvanera. Alcalá de Henares, Luys Martínez Grande, - 1607.

2.- Barros, Juan de, Quarta Decada de Asia de Joao de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares, e terras do Oriente. Madrid, Anibal Falorsi, 1615.

3.- Bonet, Juan Pablo, Reduction de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos. Madrid, Francisco Abarca de Angulo, 1620.

4.- Castellá Ferrer, Mauro, Historia del Apostol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán general de las Españas. Madrid, Alfonso Martín de Balboa, 1610.

5.- Colmenares, Diego de, Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla. Segovia, Diego Díez, 1637, vol. I.

6.- Guzmán, Diego de, Vida y muerte de Dª. Margarita de Austria, - Reyna de España. Madrid, Luis Sánchez, 1617.

7.- Juan de la Cruz, Obras Espirituales, Alcalá de Henares, Vda. - de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618.

8.- Remesal, Antonio de, Historia General de las Indias Occidenta-

./..

les y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala. Madrid, Francisco de Angulo, 1619.

9.- Saavedra Rivadeneira, Fernando, Memorial de inserciones genealógicas tocantes a la casa y más antiguo solar de Saavedra. - Granada, Francisco de Ochoa, 1674.

10.- Salazar de Mendoza, Pedro, Monarquía de España, MS.

11.- Sandoval y Roxas, Bernardo, Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum, Madrid, Luis Sánchez, 1612.

12.- Tena, Luis, Isagoge in totam Sacram Scripturam. Barcelona, Laurenty Deo, 1620.

13.- Velázquez, Juan Antonio, In Epist. B.Pauli Apost.ad.Philipenses. Commentarii et Adnotationes. Segovia, Jerónimo Murillo , 1630.

BIBLIOGRAFIA

I. Fuentes

. Alciato, Andrea, Emblemas, Madrid, Editora Nacional, 1975.

. Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, - Madrid, 1842-1895.

. Covarrubias Orozco, Sebastián de, Emblemas morales, Madrid,1610.

. Erce Jiménez, Miguel. Prueva evidente de la predicación del - Apóstol Santiago en los reinos de España. Madrid, Alonso de Paredes, 1648.

. Fernández de Herrera, Juan, Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a ... doña Anna de Austria, - Alcalá, 1572.

. Herrera, Juan, Discurso del Señor Juan de Herrera aposentador Mayor de S.M. sobre la figura cúbica. Madrid, Ed. Nacional,1976

. Herrera, Pedro de. Descripción de la Capilla de nuestra Señoría del Sagrario de Toledo, y relación de la antigüedad de la imagen de N.S. y festividad de su translación. Madrid, 1617.

. Icyar, Juan de, Libro sutilissimo por el qual se enseña a escribir y contar. Zaragoza, Pedro Bermuz, 1566.

. Landino, Cristoforo, Disputaciones Camaldulenses, Florencia, 1480.

. Lavaña, Joan Baptista, Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N.S. al Reino de Portugal i relacion del solene recibimiento que en el se le hizo. Madrid, Thomas Iunti , 1622.

./..

. López de Hoyos, J. Real apparato ... con que Madrid rescibio a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, Madrid, Juan Gracian, 1572.

. Fr. Martín de Lilio, Flos Sanctorum. La vida de nuestro Señor Jesu Christo, y de su sanctissima madre, y de los otros sanctos según la orden de sus fiestas. Sevilla, Juan Gutiérrez, 1569.

. Mariana, Juan. De adventu B. Jacobi Apostoli in Hispaniam, Coloniae Agripinae, 1609.

. Molina, Fr. Bartolomé. Breve tratado de las virtudes de don Juan García Alvarez de Toledo, Monroy y Ayala, Quinto Conde de Oropesa y Deleytosa. Madrid, Vda. de Cosme Delgado, 1621.

. Morales, Ambrosio de, Viaje de ... por orden del rey D. Phelipe - II a los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Catedrales y monasterios. Dale a luz con notas, con la vida del autor, y con su retrato. Madrid, Antonio Marín, - 1765.

. Mota, Diego de la, Libro de la venida de Santiago Apostol a predicar a España. Valladolid, Hnos. de Bernardina de Santodomingo, 1604.

. Ocampo, Manuel. Carta al Conde de Lemos sobre entrarse religioso. Madrid, 29 de septiembre de 1629.

. Ojea, Fernando, Historia del glorioso Apóstol Santiago Patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su iglesia, y Orden Militar. Madrid, Luis Sánchez, 1615.

. Pacheco, Francisco, Arte de la Pintura, Sevilla, 1649 (Ed. F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, 2 Vols.).

. Palomino, Antonio, El Museo Pictórico y Escala Optica. Madrid, - 1713 y 1724.

./..

. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell´Architettura. Venecia, 1570.

. Pérez de Moya, J., Filosofía secreta. Madrid, 1585.

. Ponz, Antonio, Viage de España. Madrid, Vda. de Ibarra, 1772-1794. 18 vols.

. Porreño, Baltasar, Dichos y Hechos del Rey D. Felipe II. Madrid, Melchor Sánchez, 1663.

. Quintana, Jerónimo de, A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza. Madrid. Imp. del Reyno, 1629.

. Quintanadueñas, A., Vida, virtudes y milagros de Dña. Sancha Alfonso. Madrid, 1651.

. Ripa, Cesare, Iconología. Roma, Lepido Facii, 1603.

. Saavedra Fajardo, Diego de. Empresas Políticas. Milán, 1642.

. Salazar de Mendoza, Pedro, El glorioso Doctor San Ildefonso, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas. Toledo, Diego Rodríguez, 1618.

. Sardina Mimoso, Juan, Relación de la real tragicomedia con que los Padres de la Compañía de Jesús en su colegio de San Antón de Lisboa recibieron a su Magestad Católica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, con lo que se hizo en las Villas y Ciudades en que entró. Lisboa, Jorge Rodríguez, 1620.

./..

. Serlio, Sebastián. Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastián Serlio Boloñés. Agora nuevamente traducidos de Toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando. Toledo, Joan de Ayala, 1563.

. Serlio, Sebastián. Tutte l´opere d´Architettura et prospetiva, In Venetia, appresso Giacomo de Franceschi, 1619. Il sesto libro.

. Sigüenza, Fray Jerónimo de. Historia primitiva y exacta del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1881.

. Vadivielso, Joseph de. Auto famoso, de la Descensión de Ntra. Señora en la santa Yglesia de Toledo. Copia manúscrita. BN.

. Vega Carpio, Lope de. Comedias, Madrid, 1622.

. Velasco, Juan de. Dos discursos en que se defiende la venida y predicación del Apóstol Santiago en España. Valladolid, Luis - Sánchez, 1605.

. Viñola, Andrea. Tratado de los cinco órdenes de arquitectura. - Buenos Aires. Construcciones Sudaméricanas, 1973.

. Voragine, Jacques. La Légende Dorée. París, 1967. 2 Vols.

. Xodar, Francisco de Jesús. Cinco discursos con que se confirma - la antigua tradición en que el Apóstol Santiago vino y predicó - en España. Madrid, en la Imp. Real, 1612.

./..

2. Historia General del Grabado

. Bland, David, A History of book illustration. London, 1959.

. Goldschmidt, E. Philip . The Printed book of the Renaisance. Amsterdam, 1974.

. Hind Arthur, M., A History of Engraving and Etching, New - York, 1963.

. Hofer, Philip, Baroque Book Illustration. Harvard University Press, 1970.

. Laran, Jean, L'Estampe. París, 1959, 2 Vols.

. Thomas, T.H. French Portrait Engraving of the XVII and XVIIIth centuries. London, 1910.

. Volt, Leon, The golden compasses. A History and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp. Amsterdam, 1969-1972, 2 Vols.

3. Historia del Grabado en España

. Ainaud, Juan, Grabado, apud Ars Hispaniae XVIII. Madrid, 1958.

. Caveda, José. El grabado en España hasta los primeros años - del s. XVIII. Discurso inaugural del año académico de 1864-65. Madrid, 1865.

./..

. Crochet, Gustavo. El grabado, Historia y Técnica. Buenos Aires, 1943.

. Esteve Botey, Francisco. Historia del Grabado, Barcelona, Labor, 1935.

. Furió Navarro, Francisco. El grabado en metal en nuestra Península. Aportación valenciana. Valencia, 1966.

. Gallego, Antonio. Historia del grabado en España. Madrid, 1979.

. Janer, F., Acerca del grabado en España, Apéndice de la obra de G. Duplessis, La historia del grabado, Buenos Aires, s.a.

. Lafuente Ferrari, Enrique. Una Antología del grabado español. - Sobre la Historia del grabado en España. Clavileño, 18 (1952) - 33-34, y 20(1953) 35-50.

. Marqués de Lozoya, El grabado español. Conferencia pronunciada en la Obra cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, el 7 de Marzo de 1969.

. Martínez, Domingo. Sobre la historia del grabado. Discurso leído en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, Madrid, 1859.

. Moreno Garrido, Antonio. El grabado en Granada durante el s. - XVII. La calcografía, Granada,"Cuad. Art. Gr.", 26-28, 1974

. Vetter, E.M. Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des - Melchor Prieto von 1622. Munster, 1972.

4. Catálogos y Diccionarios

. Atienza, Julio. Nobiliario Español. Madrid, 1954.

. Asunción, Fray Antonio de la. Diccionario de Escritores trinitarios de España y Portugal. Roma, 1899.

. Barcia, A.M. de, Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de Estampas y Bellas Artes de la B.N., Madrid, 1901.

. Baudrillart, Alfred. Dictionaire D'Histoire et de Geographie ecclesiastique. París, 1912-1977. 18 Vols.

. Benezit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. París, 1948-1955, 7 Vols.

. Bryan's. Dictionary of Painters and Engravers. Londres, 1925 - 1927, 5 Vols.

. Carderera y Solano, Valentín, Iconografía española. Madrid, 1855 y 1864, 2 Vols.

. Catalina García, Juan. Tipografía Complutense. Madrid, Manuel Tello, 1889.

. Cean Bermúdez, Agustín. Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes. Madrid, 1800, 6 Vols.

./..

. Colmeiro, Miguel. La botánica y los botánicos de la Península hispano-lusitana. Madrid, 1858.

. Cotarelo y Mori, Emilio. Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles. Madrid, "Rev. Arch. Bibl. y Mus.", 1914, 2 Vols.

. Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Madrid, Ins. E. Flores, 1972, 4 Vols.

. Exposición Antológica de la Calcografía Nacional, Octubre-Noviembre, 1975. Fundación Juan March, Madrid, 1975.

. Fernández de Bethencourt, Francisco. Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española, la Casa Real y Grandes de España. Madrid, 1897-1910. 8 Vols.

. Flórez, Enrique. España Sagrada. Theatro geographico-histórico de la Iglesia de España. Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1754-1879.

. García Chico, E. y Bustamante García, A. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Nava del Rey, Valladolid, 1973.

. Garrafa, A.G. Diccionario de heráldica y genealogía hispano-americana, Madrid, 1956.

. Le Blanc, M. Ch. Manuel de l'amateur d'estampes. París, 1854-1889., 4 vols.

./..

. López de Haro, Alonso. Nobiliario Genealógico de los Reyes y títulos de España. Madrid, L. Sánchez, 1620. 2 Vols.

. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Madrid, Ediciones Turner, 1977., 4 vols.

. Nicolás, Antonio, Biblioteca Hispana Nova. Madrid, 1783.

. Palau y Dulcet, Antonio, Manual del librero hispano americano. Barcelona, 2ª edición, 1948-1977, 28 vols

. Páez Ríos, Elena. Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1966-1970, 6 Vols.

. Pérez Pastor, Cristóbal. La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días. Madrid, 1895.

. Pérez Pastor, Cristóbal. Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid. Madrid, 1891-1907, 3 Vols.

. Piferrer, Francisco. Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España. Madrid, Imp. de M. Minuesa, 1857. , 5 vols.

. Ramírez de Arellano, Rafael. Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias. Toledo, 1920.

./..

. Ramírez de Arellano, Rafael. Estudio sobre la Historia de la - orfebrería toledana. Toledo, 1951.

. Simón Díaz, José. Manual de Bibliografía de la Literatura española. Madrid, 1960-1976, (1-11 volúmenes)

. Vergara y Martín, Gabriel Mª. Ensayo de una colección biblio-- gráfica de Segovia. Guadalajara, 1904.

. Videl, Francisco. Manual gráfico-descriptivo del Bibliófilo - hispano-americano (1475-1850). Madrid, Imp. Góngora, 1930-1934. 12 vols.

. Viñaza, Conde de la. Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez, Madrid, 1894, 4 Vols.

- Thieme, Ulrich, y Becker, Félix, Algemeines Kunstlerlexikon, Leipzig, 1907-42, 35 vols.

5. Referencias Bibliográficas

. Ainaud, Juan. Grabado, Ars Hispaniae, XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962.

. Alvarez Rubiano, Pablo. La batalla de Clavijo. "Ecclesia", 24 de Julio 1943.

. Allende Salazar, T. y Sánchez Cantón, Francisco Javier. Retratos del Museo del Prado. Madrid, 1919.

. Anderson, Perry. El estado absolutista. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1979.

./..

. Andrés Gregorio de. El helenismo en España en el s. XVII. Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 30 de Enero de 1976. Madrid, 1976.

. Angulo, Diego de. La mitología y el arte español del Renacimiento. "Boletín de la Real Academia de la Historia" CXXX, Madrid, 1952.

. Angulo D. y Pérez Sánchez, A. Pintura madrileña, primer tercio del s. XVII. Madrid, I.D.V., 1969.

. Angulo, D. y Pérez Sánchez A. Pintura española: Toledo, siglo XVII, primera mitad. Madrid, I.D.V., 1972.

. Aragonés, A. Luis Tristán: biográfica disquisición. "Toledo" (1924). p. 1059

. Antist y Vesach, Vicente Justiniano. La Vida y Historia del Apostolico predicador Sant Vicente Ferrer ... Valencia, Pedro de Huete, 1575.

. Aranguren, José Luis, L., San Juan de la Cruz, Madrid, Jucar, 1973.

. Asensio y Torres, José. Manual de heráldica y blasón. Madrid.s.a

. Balsa de la Vega, R. El apóstol Santiago ante el arte."Bol. R. Ac. Gall." Año V, La Coruña, 20 diciembre 1910, nº 40. p. 77-84

. Barbé-Coquelin de Lisle, G. Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira. Madrid, Castalia, 1977.

./..

. Barrau-Dihigo, L. Etude sur les Actes des Rois Asturiens (718-910)."Revue hispanique" 46, New York, 1919, p. 191

. Berceo, Gonzalo de. Milagros de Ntra. Señora. (Versión de Daniel Devoto). Madrid, Castalia, 1965.

. Bonet Correa, Antonio. Túmulos del emperador Carlos V."Archivo Español de Arte" XXXIII,1960,

. Bonet Correa, Antonio. Iglesias Madrileñas del siglo XVII. (C. S.I.C.),1961, p. 34

. Bonet Correa, Antonio. El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los Retablos-baldaquinos del barroco español."Archivo Español de Arte" XXXIV, 1961, p. 290

. Bouchery, H.F. Des Arcs Triomphaux aux frontispices des livres, en Jean Jacquot, Les Fêtes de la Renaissance, 2nde. ed. Vol. I. París, C.N.R.C., 1973, vol. I, p. 435-36

. Breymen, A. Adam und Eva en dei Kunst des Christlichen Altertuns. Walfenbuttel, 1893.

. Caamaño Martínez, J.M. Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino."Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid" XXXIII, 1967.

. Camón Aznar, José. Domenico Greco. Madrid, 1950.

./..

. Camón Aznar, José. El estilo trentino."Revista de ideas estéticas", III, 1945. p. 429

. Camón Aznar, J. Iconografía del arte trentino."Revista de -- Ideas Estéticas", V, 1947. p. 385

. Carro García, Jesús. El Libro de los milagros de Santiago. Ecclesia, 24 Julio 1943.

. Castellarnau, J.M. Algo acerca de la estatua del Hércules, fundador de Segovia. Universidad y Tierra, Vol. I, 1934. Trabajo publicado en "El Clamor" en Segovia, 22 de Marzo de 1891.

. Contreras, Juan de, Marqués de Lozoya. Santiago, Apostol de - las Españas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

. Coppel Areizaga, R. y Almagro Gorbea, A. La fuente grande de - Ocaña. Una posible obra de Juan de Herrera."Rev. Arch. Bib. y Mus". 80, 1977. p. 335

. Cornide, José. Sobre la esclavina y el bordón de los peregri-- nos de tierra santa. Madrid, Imp. Sancha, 1794.

. Cotarelo Valledor, Armando. Historia crítica y documentación - de la vida y acciones de Alfonso III el Magno. Madrid, Imp. - Góngora, 1933.

./..

. Champeaux de G. et Sterckx, D.S. ost. Introduction du monde des symboles.- 2ª edición. La Pierre-qui-vire. París. Zodiaque, -- 1972.

. Chastel, André. Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. París, Presses Universitaires de France, 1961.

. Chastel A. y Klein, R. El Humanismo. Barcelona. Salvat, 1971.

. Chueca Goitia, Fernando. El protobarroco andaluz. Interpreta-- ción y síntesis. "Arch. Esp. Art.", 42 , 1969. 139

. Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura del s. XVI. Ars Hispaniae. Vol. XI, 1953.

. Durme Van, . El Cardenal Granvela. Barcelona, 1957.

. Esteve Barba, Francisco. Historiografía Indiana, Madrid, Edit. Gredos, 1964.

. Ezquerra de Rozas, Jerónimo de San José. Historia de V.P. Fray Juan de la Cruz. Madrid, Diego Díez de la Carrera, 1641.

. Ferguson, George. Signos y símbolos en el arte cristiano. Bue-- nos Aires, Emecé, 1956.

. Ferrando Roig, Juan. Iconografía de los Santos. Barcelona, 1950.

. Ferrer del Río, A. Orden de Santiago, en Historia de las Orde- nes de Caballería. Madrid, 1864.

./..

. Fita, Fidel. La gran caverna del Picosacro, dos leguas al Oriente de Compostela. Nuevo Estudio."Bol. Real. Ac. de la Historia," t. 59, 1911, septiembre-octubre, cuaderno 111.

. Franco Mata, Angela. Escultura gótica en León. León, Instituto Fray Bernardino de Sahagún. C.S.I.C., 1976.

. Galienne & P. Francastel. Le Portrait. París, Hachette, 1969.

. Gállego, Julián. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Madrid, Aguilar, 1972.

. Gállego, Julián. Le tableau dans le tableau, en Francastel et après. Paris, 1976.

. Godoy Alcantara, J. Historia crítica de los falsos cronicones. Madrid, 1868.

. Gómez Iglesias, Agustín. El Madrid Medieval. Madrid, Ins. de Estudios Madrileños, 1966

. Gómez Iglesias, Agustín. Aspectos del Madrid medieval. La torre y puerta vieja de Guadalajara. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1963.

. Gómez Menor, J.C. En torno a algunos retratos de El Greco. "Boletín de Arte toledano", 1965-66.

. Gómez de Somorrostro, Andrés. Antigüedades de Segovia. Segovia. Pedro Ondero, 1861, 2ª edición.

./..

. Herrero García, Miguel. El grabado al servicio de la mística. "Revista de Ideas Estéticas." Tomo III, 1945, p. 341-349

. Hibbard, H. Carlo Maderno. Pennsylvania State University Press, 1971.

. Hornedo, Rafael M. , Arte tridentino" Revista de Ideas estéticas." III, 1945, p. 429

. Ivins, W.M. Imagen impresa y conocimiento. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

. Kamen, Henry. La inquisición española. Barcelona, Ed. Grijalvo, 1967.

. Kernodle, George R. From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance. Chicago, 1944.

. Kernodle, George R. Deroulement de la Procession dans les temps ou espace theatral dans les Fêtes de la Renaissance, en Jean Jacquot. "Les Fêtes de la Renaissance", 2nde ed. París, C.N.R.C., - 1973, Vol. I. p. 443

. Kubler, George. The Claustral "Fons Vitae" in Spain and Portugal. "Traza y Baza". Palma de Mallorca, 1973. - p.7 - 14

. Kubler, George. Portuguese plain architecture 1521-1706. WEsleyan University Press. Middletown, 1972.

./..

. Knipping, J.B. Iconography of the Counter Reformation in the - Netherlands. Nienwkoop - Leiden, 1974. 2 Vols.

. Kubler, George. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae, vol. XIV. Madrid, 1957.

. López Ferreiro, Antonio. Historia de la Santa A.M. Iglesia de - Santiago de Compostela. Santiago, Imp. y Enc. del Semin. Conc. Cent., 1898-99, 11 Vols.

. López Serrano, Matilde. El grabador Pedro Perret. "El Escorial, 1563-1963". Madrid, 1963, vol. II.

. Lublinskaya, A.D. La crisis del siglo XVII y la sociedad del - absolutismo. Barcelona, Ed. Crítica, 1979.

. Lucinio del S.S. Sacramento. Vida y obras de San Juan de la Cruz. Madrid, B.A.C., 1950.

. Lynch, John. España bajo los Austrias. Madrid, 1972, 2 Vols.

. Mâle, Emile. L´art Religieux du XIII siècle. París, Libraire Armand Colin, 1958.

. Mâle, Emile. L´art Religieux de la fin du moyen âge. París, Librairie Armand Colin, 1949.

. Mâle, Emile. L´art Religieux de la fin du XVI siècle, du XVII - siècle et du XVIII siècle. París, Libraire Armand Colin, 1951.

./..

. Maravall, José Antonio. La cultura Barroca. Barcelona, Ariel, 1975.

. Maravall, José Antonio, Poder, honor y élites en el s. XVII. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1979.

. Marqués de Lozoya. Colmenares y su Historia de Segovia. "Estudios Segovianos", 1959.

. Marsden, C.S. Entrees et fêtes espagnoles du XVIe siècle, en Jean Jacquot. Les Fêtes de la Renaissance. París, C.N.R.C., - 1960, Vol. II. p. 408

. Martín González, Juan José. Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento."Bol. Semin. Est. Art. y Arq. de la Univ. de Valladolid." Vol. XXX, 1964. p. 7 y 55

. Mesonero Romanos, Ramón de. El antiguo Madrid. Paseos históri co anecdóticos por las calles y casas de la villa. Madrid. Nueva Edición, Renacimiento Imp. Latina, 1925.

. Murray, Peter. Arquitectura del Renacimiento. Madrid, Aguilar, 1972.

. Nácar Fuster, E. y Colunga, A. Sagrada Biblia. Madrid, B.A.C., 1969.

. Navascués Palacio, Pedro. El libro de Arquitectura de Hernán - Ruiz el Joven. Madrid. Esc. Téc. de Arq., 1974.

./..

. Pamplona, Guzmán de. Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español. Madrid, C.S.I.C., 1970.

. Parro, Sixto Ramón. Compendio de Toledo en la mano o descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos y cosas notables. Toledo, L. López Fando, 1858.

. Pérez Alonso, A. Historia de la Real Abadía de Nuestra Señora de Valvanera en la Rioja, 1971.

. Picatoste, Felipe. Apuntes para una biblioteca científica española del s. XVI. Madrid. Manuel Tello, 1891.

. Pita Andrade, José Manuel. Arte asturiano. Madrid. Inst. Diego Velázquez, C.S.I.C., 1963.

. Praz, Mario. Studies in seventeenth century imagery. Roma, 1964.

. Quadrado, José María. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Asturias y León. Barcelona, 1885.

. Quintanilla, M. Los retratos de Colmenares, "Estudios Segovianos," 1951. p. 156

. Reau, Louis. Iconographie de l'Art Chrétien. II. Iconographie de la bible, I. Ancien Testament. París, Presses Universitaires de France, 1956.

. Réau, Louis. Iconographie de l'Art Chretien. II. Iconographie de la Bible, II. Nouveau Testament. París, Presses Universitaires France, 1957.

./..

. Réau, Louis. Iconographie de l'Art Chretien. III. Iconographie des Saints, I (A-F). París, Presses Universitaires de France , 1958.

. Réau, Louis. Iconographie de l'Art Chretien. III. Iconographie des Saints, II (G-O). París, Presses Universitaires de France, 1958.

. Réau, Louis. Iconographie de L'Art Chretien. III. Iconographie des Saints III (P-Z). París, Presses Universitaires de France, 1959.

. Risco, Manuel. Historia de la ciudad y corte de León y de sus Reyes. Madrid, Oficina de Don Blas Román, 1792.

. Rodríguez y Fernández, I. San Jeroteo, obispo de Segovia. Madrid, 1919.

. Roteta, A.M. Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor. XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973, Vol. III.

. Roteta, A.M. Portada preparada para el libro de Salazar de Mendoza "Monarquía de España", dibujada por Juan Bautista Monegro y grabada por Diego de Astor en 1622" Rev. A.B.M", 81, nº 4, - 1978., p.809- 817

. Roteta, A.M. Un dibujo original de Juan Bautista Monegro para la portada de "Monarquía de España", de Salazar de Mendoza, - "Rev. Arch. Bibl. y Mus.", 89. nº 4, 1976, p. 943-944

./..

. Roteta, A.M. El retrato-grabado español en Pedro Angel. "Goya". nº 130, 1976. p. 22o - 227

. Roteta, A.M. Comentarios sobre un retrato del rey San Fernando atribuído a Diego de Astor. "Goya", nº 147, 1978. p. 158-160

. Sáenz de la Calzada, Consuelo. El retablo español y su termino logía artística. Sevilla,"Arch. Esp. de Arte," XXX, 1956. p.238

. Sales Meyer, Franz. Handbook of ornament. New York, Dover Publications, 1957.

. San José, Valentín de Sobre el retrato de San Juan de - la Cruz." Rev. de Espiritualidad." Madrid, 1942. p. 411

. San Román, F. de B. El Greco en Toledo. Madrid, 1910.

. San Román, F. de B. De la vida de El Greco. Madrid, 1927.

. Santísimo Sacramento, Fray Lucinio del. Vida y obras de San -- Juan de la Cruz. Madrid, B.A.C., 1950.

. Sebastián, Santiago. Arte y Humanismo. Madrid. Ed. Cátedra, - 1978.

. Sendez Otero, Robustiano. Santos y Reyes por el camino de San- tiago."Ecclesia," 24 Julio 1943.

. Soria, N.S. & Kubler, George. Art and Architecture in Spain - and their American Dominions 1500-1800. Pelican History of - Art., 1959.

./..

. Taylor, René. Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la - "idea" de El Escorial. "Traza y Baza". Barcelona, 1976, vol. 6. p. 5 y ss.

. Taylor, René. The facade of the Chancilleria of Granada. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973. Vol. II.

. Thomas, T.H. French Portrait Engraving of the XVII and XVIII th centuries. London, 1910.

. Tormo y Monzó, Elías. Las murallas y las torres, los portales y el alcázar del Madrid de la Reconquista. Creación del Califato. Madrid. Imp. Vda. de Estanislao Mestre, 1945.

. Trens, Manuel. La Eucaristía en el arte español. Barcelona, Aymá, 1952.

. Tervarent, G. de. Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Genève, 1958.

. Valgoma, Dalmiro de la. Mecenas de libros, su heráldica y nobleza. Burgos, 1966.

. Vázquez de Parga. Las peregrinaciones a Santiago de Compostela. C.S.I.C., Esc. de Est. Mediev., Madrid, 1948. Vol. I.

. Vera, Juan de. Biografía de Colmenares. Nuevas aportaciones. "Estudios Segovianos", 1951. p.58

./..

. Vicaire, Marie-Humbert, Historia de Santo Domingo. Barcelona , Juan Flors, 1964.

. Vidal Rodríguez, Manuel. La tumba del Apóstol Santiago. Santiago, Tip. Seminario C.C., 1929.

. Vidal Rodríguez, Manuel. La reina Lupa. Drama histórico en tres actos y un cuadro musical acerca de los orígenes de Compostela. Santiago. Tip. Seminario CC, 1924.

. Villaamil y Castro, José. La catedral de Compostela en la Edad Media y el Sepulcro de Santiago con algunas antiguas curiosidades litúrgicas y varias noticias nuevas histórico-artísticas de la misma iglesia. Madrid. A. Alaria, 1879.

. Vindel, Francisco. Artículos bibliológicos. Madrid, Editorial Góngora, 1948.

. Volt, Leon. The golden compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp ... Amsterdam, 1969-1972, 2 Vols.

. Wethey, Harold E. El Greco y su escuela.(Traducido por Carlos Cid), Madrid, Edic. Guadarrama, 1967, 2 Vols.

Ana María Roteta de la Maza

LA ILUSTRACION DEL LIBRO EN LA ESPAÑA DE LA CONTRARREFORMA

Grabados de Pedro Angel y Diego de Astor (1588-1636)

II CATALOGO

Director: Dr. D. Gratiniano Nieto Gallo
Catedrático de Arqueología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Sección de Historia

Mayo 1980

Este catálogo resume la obra grabada por Pedro Angel y - Diego de Astor que hemos localizado en el curso de nuestra investigación. Suman un total de 146, de los cuales 94 son de Pedro Angel y 45 de Diego de Astor.

Cada una de las obras va numerada correlativamente y la numeración se corresponde con el Catálogo Gráfico. Para diferen-- ciar el repertorio de uno y otro grabador, hemos añadido el prefijo PA ó DA ante el número correspondiente.

La obra grabada en su totalidad se ha clasificado, por - razones temáticas, en los siguientes grupos:

T E M A S	NUMEROS	
1. Retratos	(PA 1 - PA 6)	(DA 1 - DA 4)
2. Portadas Arquitectónicas	(PA 7 - PA 8)	(DA 5 - DA 12)
3. Portadas Heráldicas	(PA 9 - PA 15)	(DA 13)
4. Series Ilustrativas del Flos - Sanctorum	(PA 16 - PA 88)	
Series Ilustrativas "Vida de - Santiago"	(DA 14 - DA 32)	
5. Otras Ilustraciones	(PA 89 - PA 94)	(DA 33 - DA 45)

La ordenación de los grabados dentro de los grupos, se ha realizado con el siguiente criterio: Para los "Retratos" y las "Portadas Heráldicas", se ha seguido un orden alfabético; para las "Portadas Arquitectónicas" un orden cronológico. En cuanto a la serie - ilustrativa del "Flos Sanctorum", hay que distinguir entre la parte

./..

correspondiente al Antiguo y Nuevo Testamento en que se ha seguido un orden cronológico y en las Vidas de los Santos en que se sigue un orden alfabético.

En la serie ilustrativa de la "Historia de Santiago", se sigue la misma secuencia del libro original. Por último, en el grupo de "Otras Ilustraciones", se sigue un orden temático.

Para la elaboración del Catálogo, hemos seguido las normas establecidas por D. Antonio Rodríguez Moñino. Es decir:

a. Transcripción literal y completa de la leyenda.

b. Medidas del grabado en milímetros (Alto por ancho).

c. Colección en la que se encuentra el grabado (= Col.). Dado que la mayoría de las veces el grabado tiene como finalidad la ilustración del libro, se cita la ficha bibliográfica del mismo y la biblioteca en la que se encuentra. En el caso de que se trate de una estampa suelta se especifica el número del Catálogo correspondiente.

d. Colección en la que se guarda la lámina (= Lám.).

e. Referencias impresas (= Ref.).

f. Catálogos en los que ha sido incluído (= Cat.).

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Bryan´s

= Bryan´s Dictionary of Painters and Engravers, LOndon, - 1925-1927, 5 Vols.

Castellá

= M. Castellá Ferrer, Historia del Apostol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas, Madrid, 1610.

Caveda

= J. Caveda, El grabado en España hasta los primeros años del s. XVIII. Discurso inaugural del año académico de - 1864-65. Madrid, 1865.

Ceán

= J.A. Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más -- ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, 6 Vols.

Flos Sanctorum, I, 1588

= A. Villegas, Flos Sanctorum y Historia General de la vida y hechos de Jesus Christo ... y, de todos los Santos de que reza la Iglesia católica, conforme al Breviario - Romano, reformado por decreto del Concilio Tridentino: - junto con las vidas de los santos propios de España, y - de otros Extravagantes. Madrid, Pedro Medrigal, 1588.

./..

Flos Sanctorum, I, 1591

= A. Villegas, Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesus Christo ...., Toledo, Vda. de Juan Rodríguez, 1591.

Flos Sanctorum, II, 1589.

= A. Villegas, Flos Sanctorum, segunda parte y Historia general en que se escrive la vida de la Virgen ... y las - delos sanctos antiguos ... Ponese al fin de cada vida alguna doctrina moral, al propósito de lo contenido en ella con diversos exemplos. Tratase de las seys edades del - mundo y en ellas los hechos más dignos. Toledo, Juan Rodríguez, 1589.

Flos Sanctorum, II, 1594.

= A. Villegas, Flos Sanctorum, segunda parte y Historia general ... Toledo, Juan Jaure, 1594.

Flos Sanctorum, III, 1589

= A. Villegas, Flos Sanctorum, tercera parte, y Historia - General que se escriben las vidas de sanctos extravagantes, y de varones ilustres en virtud. Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1589.

Palau

= A. Palau y Dulcet, Manual del librero hispano americano, Barcelona y Londres, 1927, 7 vols.

./..

Páez

= E. Páez Ríos. Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de personajes Españoles de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1966-1970, 6 Vols.

Pérez Pastor. La imprenta en Toledo.

= C. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días. Madrid, 1895.

Pérez Pastor, Bibliografía Madrileña

= C. Pérez Pastor, Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid, Madrid, 1891-1908, 3 Vols.

Ramírez de Arellano

= R. Ramírez de Arellano, Estudio sobre la historia de la Orfebrería toledana, Toledo, 1951.

Vindel

= F. Vindel, Manual gráfico descriptivo del Bibliófilo hispano-americano (1475-1850), Madrid, 1930-1934.

CATALOGO: PEDRO ANGEL (PA1 - PA6)

629

PA 1

Jerónimo de Ceballos

ARDIDES DE CAVALLEROS CEVALLOS / PARA VENCELLOS, Aetatis Suae, 51, / 1613 / COMMUNES CONTRA CUMUNES / Petrus Angelus / Faciebat Tolet / REGVM OFFICIVM EST VIMTOLERE

212 x 135 mm.

Cobre

Col.: J. Ceballos, Tratatus de cognitione per viam violentiae in caucis Ecclesiasticis, Toledo, Diego Rodríguez, 1618. BN, 7 / 13137. (En hoja posterior a la portada).

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 197, nº 494. T. Allende Salazar y F.J. Sánchez Cantón, Retratos del Museo del Prado, Madrid, 1919, pág. 175. J. Ainaud, Ars Hispaniae, XVIII, pág. 279. A.M. Roteta, El retrato-grabado español en Pedro Angel, Goya, 130, (1976), 220-227.

Cat.: Páez, 2019.

PA 2

Francisco Ximenez de Cisneros (1436-1517)

D.FR.FRANCISCO.XIMENEZ DECISNEROS CARD DETOLEDO - INQUIS GEN GOVERN DE ESPAÑA / Petrus Angelus. Faciebat. Toleti. 1604.

140 x 97 mm.

Cobre

Col.: E. Robles, Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco de Cisneros: y del oficio y - Missa Muzarabe. Toledo, Pedro Rodríguez, 1604. BN, - R / 11799.

Ref.: Bryan's, Cean, I, pág. 31. Bryan's, I, pág. 39. A. M. Roteta. El retrato-grabado español en Pedro Angel, Goya, 130 (1976) 220-227. Pérez Pastor. La imprenta en Toledo, pág. 184, nº 451. Ramírez de Arellano, pág. - 209.

Cat.: Páez, 4576.

631

PA 3

Juan de Narbona

AETATIS XXIIII / Oris bonos, et Gentis bonos NARBONA, iuven tae / signa tuae, Ingenio cedit - Vter que tuo/Vix roseum caput altus agit flos, primula malis / vix lanugo viret, floret at - Ingenium / Natura Ingenium miratur Nobile fronti / stemma dat, ingenuas ingeniosa R O S A S / D.Th.T. de Vargas Theol. D. / L. Tristan pinx.: P. Amgel.excud.

155 x 106 mm.

Cobre

Col.: J. Narbona, De Apellatione a Vicario ad Episcopum, Toledo, Pedro Rodríguez, 1615. BN, 3 / 71206.

Ref.: Pérez Pastor, Imprenta en Toledo, pág. 194. Ramírez de Arellano, pág. 209. A.M. Roteta. El retrato-grabado español en Pedro Angel, Goya, 130 (1976) 220-227.

632

PA 4

Juan Pardo de Tavera (1472 - 1515)

DON IOAN TAVERA CARDENAL DE TOLEDO: INQUISIDOR GENERAL, GOVERNADOR DECASTILLA,Y,LEON / P A

122 x 90 mm.

Cobre

Col.: P. Salazar de Mendoza, Chronico de el Cardenal Don - Juan Tavera, Toledo, Pedro Rodríguez, 1603. BN, U / 3077.

Ref.: Cean, I, pág. 31, J. Caveda, El grabado en España - hasta los primeros años del s. XVIII, pág. A.M. Roteta. El retrato-grabado español en Pedro Angel, Goya, 130 (1976) 220-227. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 183, nº 449. Ramírez de Arellano, - pág. 209.

Cat.: Páez, 6933.

633

PA 5

Gaspar de Quiroga (1513-1594)

AMA / TOR IVS / TITIE / PROTECT / OR SAPIE / NTIE / P.ANG / FECIT

139 x 135 mm.

Madera

Col.: Villegas, Flos Sanctorum, II, 1589. Portada. BN, R / 34799. Villegas, Flos Sanctorum, II, 1594. Portada. BN, R / 32085.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 153, nº 390 y pág. 164, nº 412. J. Camón Aznar, Dominico Graco, II, - Madrid, 1950, pág. 1157. A.M. Roteta, El retrato-grabado español en Pedro Angel, Goya, 130 (1976), 220-227.

Cat.: Páez, 7575.

63/1

PA 6

Alonso de Villegas (1534 - 1615)

ALFONSVS DE VILLEGAS,TOLET,THEOL,VITARVM SANCTORUM, SCRIPTOR ANNIAGENS, 49

171 x 136 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum I, 1588. Tras el "Prólogo al lector". BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591. Tras el "Prólogo al lector", BN, R/ 14743. Flos Sanctorum II, - 1589. Tras el "Prólogo al lector", BN, R/ 34799. - Flos Sanctorum II, 1594. Tras el "Prólogo al lector". BN, R/ 32085. Flos Sanctorum III, 1589. Tras el "Prólogo al lector", R/ 32084.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 153, nº - 390 y pág. 164, nº 412.

Cat.: Páez, 9872.

635

PA 7

SEDET / ADEXTRIS MEIS / Tanto melior / Angelis -
effec / tus / Quanto Differen / tius Prae -
illis nome / Haereditauit, ad / Hebraeos. I.V.4
Etbenedicentur / insemine tuo om / nes genera-
tiones / terrae. genes, 22.V.I8
Sed qui / Vocatur / a Deotan / quam A / aron.
Ad / Hebr. 5.V.4
Tu es sacerdosin / aeternum secun / dum ordinem,/
Melchisedech. Psal. V.4
Amplioris / enim Gloria / pre Moyse / iste dig-
nus / est Habitus / ad Hebr. 3.V.3
Comentaria et / DISPUTATIONES / INEPISTOLAM. D.
PAULI AD HEBRAEOS / Auctore / DOCTORE LUDOVICO
TENA / Accitano, Olim in Complutensi Academia -
Primario Theolo / giae Professore, Et Regalium
Collegiorum Admi / nistratore, Hunc intoletana
Ecclesia Canonico, / et sacrorum Bibliorum In-
terprete / istos, Diuina admisit, /Pilos capra
rum exod, 25. Lapides et gemmas / Beati que semi
natis superomnesaquas inmittentespedem bouis, -
isa. 32 / Hos precor Humana admittat / PHILIPPO
tertio His / paniarum et Indiaru / Regi Potentis
simo et / Catholico, Monarchae / Minimus Clien-
tulus Opusculum Dicat / Petrus Angelus faciebat,/

./..

636

TENES / Toleti Anno D. 1611 Tipographo Regio / Pedro Rodriguez.

247 x 147 mm.

Cobre.

Col.: L. Tena: Comentaria et Disputationes in epistolam d. Pauli ad hebraeos. Toledo. Pedro Rodríguez, 1611. Portada. BN, R / 18530.

Ref.: Pérez Pastor. La imprenta en Toledo. Palau, XXIII, p. 64.

621

PA 8

PRVEVA DELA PVRISSIMA / CONCEPCIODLA VIRGĒ MARIA S.N. / POREL PADRE MAESTRO FRAI MANVEL DE Reynoso Diffinidor Mayor del Orden dela / sanc-- tissima Trinidad y Redencion de Cautiuos y Ministro del Conuento de la Ciudad de T. / SIM- PECADO ORIGINAL / P.AN.I.F. / B. Joan. B. faelix / B. GAGVINO B. BERNARDVS / IPSACONTERET- CA / PVTTVVMGE. 3.

Dirigido al Illmo y R^{mo} Señor Don Fernando / de Azeuedo Arcobispo de Burgos y Presiden / te de CastillaPorelCatolico Rey Don Felipe III / Nuestro Señor / Año 1616 / Compreuilegio Impreso en Toledo por bernardinode guzman.

163 x 114 mm.

Cobre

Col.: M. Reynoso, Prveva de la Pvrissima Concepción de la - Virgen S.N., Toledo, Bernardino de Guzmán, 1616, Portada. BN, 3 / 54852.

Ref.: Pérez Pastor. La imprenta en Toledo, pág. 195. Nº 448.

638

PA 9

Escudo de armas de Don Juan Alvarez de Toledo

Petrus / Angel / Inuen / toret f / OROPESA / IVS
TITIA ETRELI / GIONEPRAES / TANS

92 x 75 mm.

Cobre

Col.: D. de la Vega. Empleo y Exercicio sancto sobre los - Evangelios de las Dominicas de todo el año. I, Toledo, Thomás de Guzmán, 1604. Portada. BN, 3/ 73923.

Ref.: Pérez Pastor. La imprenta en Toledo, pág. 185, nº 453. Ramírez de Arellano, pág. 209.

637

PA 10

Escudo de armas de Don Pedro Davalos y Guevara

DISCVRSOS MORALES DEL / SANCTISSIMO SACRAMEN / TODEL AL TAR / Porel Padre Frai Luis Dauila Pri / or del Conuento de Sanct Augustind e - T̊ / A DON PEDRO DAVALOSIGUEVARA / ETFINIVNT PARITER / RENOVANTQUE LABORES / En Toledo - por Pedro Rodriguez Impresordel Rey nuestro señor A 1603

180 x 116 mm.

Cobre

Col.: L. Davila, Discursos morales del Sanctissimo sacramento del altar, Toledo, Pedro Rodriguez, 1603. Portada. BN, 3 / 17535.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 181, nº 445. Ramírez de Arellano, pág. 208.

640

PA 11

Escudo de armas del Cardenal Cisneros

JVSTITIA ET FORTITVDINE MAGNVS / Petrus Angelus, In.

94 x 80 mm.

Cobre

Col.: E. Robles, Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco de Cisneros: y del Oficio y - Missa Muzarabe, Toledo, 1604. Portada. BN, R / 11799.

Ref.: Vindel, VIII, pág. 165, nº 2552. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 184, nº 451. Bryan's I, pág. 39. Ramírez de Arellano, pág. 209.

641

PA 12

Escudo de armas de Don Juan Tavera

PRUDENTIA ET TEMPERANTIA / EXIMIUS Petrus Angelus. F.

92 x 90 mm.

Cobre

Col.: P. Salazar de Mendoza. Chronico de el Cardenal Don - Juan Tauera. Toledo, Pedro Rodriguez, 1603. Portada. BN, U / 3077.

Ref.: Cean, I, pág. 80-82. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 183, nº 449. Bryan's, I, pág. 39. Ramírez de Arellano, pág. 209.

642

PA 13

Escudo de Pastrana ? y Sotomayor

TACENDOE T TOLERA / NDO / SUSTINVI / MAGNANIMITER/
EXACVERVNT. VTGLADIVM / PA

118 x 95 mm.

Madera

Col.: D. de Pastrana y Sotomayor, Libro del Camino de la - Ciudad de Dios, dividido en dos partes, de mucho provecho y necesidad, para todo género de personas, Toledo, Thomás de Guzmán, 1603. Portada. B. Provincial de Toledo.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 182, nº 447.

642

PA 14

Escudo de armas del Cardenal Sandoval y Rojas

Petrus Angel in / uentor et f. / IVSTITIA ET -
RELIGIONE MAGNUS

95 x 80 mm.

Cobre

Col.: J. de Narbona, De Appellatione a Vicario ad Episcopum, Toledo, Pedro Rodriguez, 1615. Al comienzo de la dedicatoria. BN, 3 / 71206.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 194, nº 48.
Ramírez de Arellano, pág. 209.

644

PA 15

Escudo de armas del Cardenal Bernardo Sandoval y Rojas

Petrus. Ang. f.

149 x 130 mm.

Cobre

Col.: B. Rojas y Sandoval, Constituciones synodales del Arcobispado de Toledo, Toledo, Pedro Rodriguez, 1601. Portada. BN, 3 / 12327.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 179, nº 440. Ramírez de Arellano, pág. 208.

PA 16

Adán y Eva

P A

93 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 102, BN, R/ 34799.
Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 102, BN, R/ 32088.
Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 100, BN, R/ 32084.
Flos Sanctorum, II, 1591, fol. 102. BN, R/ 32085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 17

Muerte de Abel

P A

91 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 67v, 113v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 67v, 113v. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 82. BN, R/ 32084. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. -- 113v, 118. BN, R/ 32085.

PA 18

El arca de Noé

P A

91 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 125, 165 v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 125 , 165 v. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594 , fol. 125v. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, - 1589, fol. 124v. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 19

Lot y sus hijas

P A

95 x 160 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 151v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 151v. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 151v, 158. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1588, fol. 246. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 20

Sacrificio de Isaac

P A

93 x 157 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 140, 158v, 178, 246. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, - fols. 140, 146 - equivocada la foliación - 151. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. - 312v. (Adición de 1583 "Varones ilustres", fol. 10). BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 21

José y la mujer de Putifar

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, fol. 178v. BN, 1589. BN, R/ 32089.

PA 22

Moisés y la zarza ardiente

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 42v, 197v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1594 , fol. 197v. BN, R/ 32085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 23

El sacerdote Aarón

P A

93 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 174 v. 212, 377, - 379v, 383, 428v. BN, R/34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 174v, 212, 377, 379v, 383, 428v. BN, - R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 174v, - 212, 377, 379v, 383, 428v. BN, R/32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 331v. (Adición de 1583, fol. 177v). BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 24

Josué ante los muros de una ciudad

90 x 150 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 226v, 235, 238 v, 242v, 415. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589. fols. 226v, 235, 238v, 242v. BN, R/32088. Flos - Sanctorum, II, 1594, fols. 227, 235, 238v, 242v , 246v, 409v, 415v, 442. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fols. 40, 288. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 25

Sansón mata con una quijada de asno a mil enemigos

P A

92 x 157 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 246v, 409v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 246v, (146, foliación errónea), 409v. BN, R/32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 246v, 409. BN, R/32085 . Flos Sanctorum, III, 1589, fols, 234, 316v. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 26

Samuel hungiendo a David

94 x 160 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 118, 251v, 304. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. - 118, 251v, 304. BN, R/ 32089. Flos Sanctorum, - II, 1594, fols. 251v, 304, 349v. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 313. BN, R/ -- 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 27

David

93 x 160 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 257v, 275, 315, 339v, 359v, 376v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 257v, 275, 315, 339v, 359v, 376v. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. - 257v, 275, 315, 339v, 359v, 376v. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 274v. BN,

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 28

Josias

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 135v, 211v, 311, 320, 359, 387v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 135v, 211v, 311, 320, 387v. BN, R/ - 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 135v, 275v, 296, 311, 320, 359, 387v. BN, R/32085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 29

Judit

94 x 140 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 303v, 349v, 394. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. - 303v, 394. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 303v, 394. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, - III, 1589, fols. 63 (86 de la Adición). BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 30

El santo Job

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 189v. BN, R/ 34799.
Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 189v. BN, R/ 32088.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 31

Profeta entre follaje

92 x 160 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, fols. 82, 118v, 166, 231. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 82, 118v, 166, 231. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, III, 1589, fols. 151v, 191v, 300v. Adición, fols. 10, 97. BN, R/ 32084. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 118v, - 140, 151, 158v, 165v, 166, 231v, 296v, 350, 343. - BN, R/ 32085.

Ref,: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 32

Profeta contemplando una ciudad

95 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 151, 178v, 340, 343v, 348. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 178, 340, 343v, 348. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 178v, 340, 343v, 347. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fols. 1, 136v. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 33

Susana y los Viejos

95 x 146 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 400v. BN, R/ 34799.
Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 400v. BN, R/ 32088.
Flos Sanctorum, II, 1594, fol. 400v. BN, R/ 32085.
Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 119v. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 34

El pobre Lázaro y el rico Epulón

100 x 167 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols, 158, 296, 433v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 296, 433v, BN, R/ 32088.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 35

Cartela con Trinidad, la Virgen y San Juan

P.A.

275 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588. Portada. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591. Portada. BN, R/14743.

Ref.: Palau, XXVII, pág. 255. Pérez Pastor, C.: La imprenta en Toledo, pág. 159.

PA 36

Cabeza de perfil de Cristo, enmarcada por una cartela

114 x 90 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 70. BN, U / 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 70. BN, R / 14743.

PA 37

Nacimiento y Adoración de los Pastores

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 5, 414v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, II. Toledo, 1594 , fol. 42v de la 2ª parte. BN, R/ 32085.

PA 38

Adoración de los Reyes

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum. Madrid, 1588, fols. 7, 73v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 7, - 73v. BN , R/ 14743.

PA 39

Circuncisión

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 71, 113v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, - fols. 71, 113v. BN, R/ 14743. Flos Sanctorum, II. Toledo, 1594, fol. 45v, 47v. BN, R/ 32084.

PA 40

Huida a Egipto

P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 9v, 135, 423v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, - 1591, fols. 9v, 135, 423v. BN, R/ 14743.

PA 41

La Transfiguración

105 x 155 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 194. BN, R/ 34799.
Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 194. BN, R/ 32088.
Flos Sanctorum, II, 1594, fol. 194. BN, R/32083.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 42

Transfiguración

108 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fols. 24, 265v, BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591, fols. 24, 265v. BN, R/ 14743.

PA 43

Entrada en Jerusalén

103 x 155 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 27. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 27. BN, R/ 14743.

PA 44

Ultima Cena

104 x 155 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 32v. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 32v. BN, R/14743.

PA 45

Oración del Huerto

H A

100 x 152 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 34. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 34. BN, R/ 14743.

PA 46

Prendimiento

104 x 155 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 35v. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 35v. BN, R/ 14743.

PA 47

Flagelación

H A

102 x 153 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. 1588, fol. 42. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 42. BN, R/ 14743.

PA 48

El Calvario

100 x 154 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fol. 70v, 74. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 70v, 74. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. - 70v. BN, R/ 33085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 49

Calvario

P A

104 x 164 mm.

Madera

Col.: P. Sánchez, Arbol de consideración y varia doctrina, Toledo, Juan Rodriguez, 1584. BN, R/ 29611. - Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 45, 163, - 315v. (fol. 40 de Fiestas y Santos de España). BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo,1591, fols. 45, 163, 315v y 40 de las Fiestas y Santos de España. BN, R/ 14743.

PA 50

Resurrección

P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 50 v. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 50 v. BN, R/ 14743.
Flos Sanctorum, II, 1594, fol. 74. BN, R/ 32084.

PA 51

Pentecostes

P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 56v. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 56v. BN, R/ 14743.

663

PA 52

Ascensión

103 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fols. 55v, 359v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591, fols. 55v, 359v. BN, R/ 14743.

PA 53

Virgen entronizada con Niño Jesús entre ángeles músicos

95 x 158 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 1, 64, 234v, 442 v. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, 1589, fols. portada, 234v, 442v. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, - 1594, fols. 1, 64, 89. BN, R/ 32085. Flos Sanctorum, III, 1589, fol. 246. BN, R/ 32084.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 54

El arbol de Jessé

100 x 167 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 8, 36v, 45v, 47v, 52, 79v, 101. BN, R/ 34799. Flos Sanctorum, II, - 1589, fols. 5, 13, 36v, 45v, 52, 101. BN, R/ 32088. Flos Sanctorum, II, 1594, fols. 8, 101. BN, R / - 32085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 55

Natividad de la Virgen

A / P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 204 309. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, - fols. 204, 309. BN, R/ 14743.

PA 56

Anunciación

103 x 154 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fols. 1, 140. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591, fols. 1, 140. BN, R/ 14743.

PA 57

La Anunciación

108 x 175 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 28, 89, BN, R/ 34799.
Flos Sanctorum, II, 1589, fols. 28, 89. BN, R/ 32088.
Flos Sanctorum, II, 1594, fol. 28. BN, R/ 32085.

Ref.: Ramírez de Arellano, pág. 207.

PA 58

La Visitación

P A

105 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 4, 217v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, - fols. 4, 217v. BN, R/14743. Flos Sanctorum, II. Toledo, 1594, fol. 36. BN, R/ 32085.

PA 59

La coronación de Ntra. Sra. por ángeles

A / F A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, Madrid, 1588, fols. 264v, 405. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, - fols. 284, 405. BN, R/ 14743. Flos Sanctorum, - III. Toledo, 1594, fol. 77v. BN, R/ 32084.

PA 60

Juicio Final y Coronación de la Virgen

105 x 115 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fol. 67. BN, U/ 2377.
Flos Sanctorum, I, 1591, fol. 67, BN, R/ 14743.

PA 61

Coronación de la Virgen y Juicio Final

A 1583

103 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 58 v. BN, U/ 2377.

PA 62

Santa Ana con la Virgen y el Niño

P A

105 x 167 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, Fiestas que se celebran en España, fol. 2. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, Fiestas que se celebran en España, fol. 2. BN, R/ 14743.

PA 63

Apostol

P A

104 x 164 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 124v, 188v, 238, 293, 412. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 124v, 188v, 238, 293, 391, 412. BN, R/ 14743.

PA 64

San Benito Abad

A / P A

105 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 92v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. 920. BN, R/ 14743.

PA 65

San Bernardo

P A

105 x 167 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid. 1588, fols. 126, 288, BN, U/ 3277. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 126, 288. BN, R/ 14743.

PA 66

Santa Cecilia, Virgen y Martir

A / P A

105 x 167 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 381v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. 381v. BN, R/ 14743.

PA 67

San Cristobal

A / P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 241v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. - 241v. BN, R/ 14743.

PA 68

Los cuatro evangelistas

P A

103 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Toledo, fol. 150v, 323, 347v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, fol. 150v, 323, 347v. BN, R/ 14743.

PA 69

San Francisco de Asís

A / P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 339. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. 339. BN, R/ 14743.

PA 70

San Gregorio Magno

P A

105 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 88v, 123v, 132v, 366, 370, 383, 408v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo. 1591, fols. 88v, 123v, 132v, 298v, 366, 370, 383, 408v. BN, R/ 14743.

PA 71

San Ildefonso, Arzobispo y Confesor

P A

103 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, Madrid, 1588, fol. 30v (de las "Fiestas y Santos de España"). BN, U/ 2377. Flos - Sanctorum, I, Toledo, 1591, fol. 30v (de las "Fiestas y Santos de España"). BN, R/ 14743. Flos Sanctorum, II, Toledo, 1594, fol. 84. BN, R/ 32084.

PA 72

San Jerónimo

A / P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588. Fol. 332v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591. fol. 332v. BN, R/ 14743.

PA 73

San Juan Crisóstomo

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 77, 107, 111v, 160, 174, 337, 379v, 397, 401. Fiestas y Santos de España, fol. 27. BN, U/ 2377. Flos - Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 77, 107, 111v, 160, 174, 337, 370, 397, 401. Fiestas y Santos - de España, fol 27. BN, R/ 14743.

PA 74

San Juan Evangelista

P A

102 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 169v, 419v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 169, 419v. BN, R/ 14743.

PA 75

San Lorenzo martir

A

105 x 169 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 273. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. 273. BN, R/ 14743.

PA 76

Santa Lucía

A / P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum. I. Madrid, 1588, fols. 278, 279v, 410. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591. fols. 278, 279v, 410. BN, R/ 14743.

PA 77

Santa María Egipcíaca

P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. 1588 (fol. 62v de los Santos Extravagantes). BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I, 1591, (fol. 62v, de los Santos Extravagantes). BN, R / - 14743.

A. Martínez Arancón, Santoral Extravagante. Madrid. E. Nacional, 1978, pág. 21-36.

PA 78

Santa Marta

P A

100 x 164 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 167v, 229v, 231, 249. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo , 1591, fols. 167v, 229v, 231, 249. BN, R/ 14743.

PA 79

Martir

P A

104 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 95v, 184v, 394. Fiestas y Santos de España, fol. 14. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 95v, 184v, 394. Fiestas y Santos de España. BN, R/ - 14743. Flos Sanctorum, II. Toledo, 1594, fols. - 13, 67v. BN, R/32084.

PA 80

Escena de martirio

104 x 170 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I, 1588, fols. 165, 180v, 251v, 303v, 330, 344v. (fols. 123, 130 de los Santos Extravagantes). BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I - 1591, fols. 165, 180v, 251v, 303v, 330, 344v. - (fols. 123, 130v de los Santos Extravagantes) . BN, R/ 14743.

679

PA 81

San Miguel Arcangel

P A

102 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 171v, 331. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 171v, 331. BN, R/ 14743.

PA 82

San Norberto

ANNO DOMINI NOSTRI / MILESIMO CENTESIMO VIGESIMO / S.NORBERTVS FVNDATOR ORDINIS / PRAEMONSTRATEN. / ET ARCHIEPISCOPVS MAGDE / BVRGEN. / NORBERTE ACCIPE CANDIDAM VESTEM / MONS PREMOSTRA / TEN.

120 x 97 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, III, 1589, Portada. BN, R / 32084.

PA 83

Conversión de San Pablo

A / P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 183v, 417v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 183v, 417v. BN, R/ 14743.

PA 84

San Pablo, primer ermitaño

P A

105 x 168 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols, 80 v, 86, Santos Extravagantes, fol. 85. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols, 80v, 86. San-- tos Extravagantes, fol. 85. BN, R/ 14743.

682

PA 85

San Pedro y San Pablo

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 214. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Madrid, 1591, fol. 214. BN, R/ 14743.

PA 86

San Sebastián

A / P A

100 x 160 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fol. 92v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fol. 92v. BN, R/ 14743.

683

PA 87

San Simón y San Judas

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 156, 357v. BN, U/ 2377. Flos Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 156, 210, 357v. BN, R/ 14743.

PA 88

San Vicente, martir

P A

100 x 165 mm.

Madera

Col.: Flos Sanctorum, I. Madrid, 1588, fols. 97v, 148, 258, Santos Extravagantes, fol. 127v. BN, U/ 2377. Flos - Sanctorum, I. Toledo, 1591, fols. 97v, 148, 258. Santos Extravagantes, fol. 128v. BN, R/ 14743.

PA 89

Nuestra Sra. de Guadalupe

S.MAR. D / GVADAL. / SOLVE VINCLA REIS,PROFER LVMEN COECIS / MALA NOSTRA PELLE, BONA CVNCTA POSCE / Petrus Angelusfe

173 x 120 mm.

Cobre

Col.: G. de Talavera. Historia de Ntra. Sra. de Guadalupe. Toledo, Thomás de Guzmán, 1597, fol. 2. BN, R/ 30597.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 171, nº 426. Bryan's, I, pág. 39. Ramírez de Arellano, pág. 208.

685

PA 90

Inmaculada

sume / arma et / scutum / et exur / ge in - adiuto / rium mihi / Petrus Angelus In, et faciebat, Toleti, 1616

95 x 107 mm.

Cobre

Col.: F. de Ayala, Caso Mayor y punto de consciencia, - acerca de como se ha de predicar, tratar, y hablar, en público en estos nuestros tiempos, de la purissi ma Concepción de la Virgen Maria nuestra Señora, - con un Sermón al cabo del mismo misterio, Toledo, - Bernardino de Guzmán, 1616. Portada. BN, 2/35726.

Ref.: Cean, I, pág. 31. Bryan's, I, pág. 39. E. Benezit , Dictionnaire critique et documentarie des Peintres, Sculpterus, Dessinaterus et Graveurs I, París, 1948, pág. 175. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 195, nº 485. Ramírez de Arellano, pág. 210.

686

PA 91

Virgen del rosario entre Santo Domingo y San Francisco

Petrus / Angel / Inuen / etfa / GAVDE MARIA - VIRGOCV / CTAS HAERESES SOLA / INTERE MIS- TIINVNIVER / SO MUNDO E.clesa / S.P. Dominicus Primus / contra Haeresim inquisitor / Istisunt DuxOliux et duo cade / labra luc entia ante Dominum / S.P. Franciscus mino rum ordine / Idolatriam impugnauit

80 x 98 mm.

Cobre

Col.: A. Fernández. Historia Eclesiástica de nuestro - tiempo, Toledo, Vda. de Pedro Rodriguez, 1611. - Portada. BN, R / 23457.

Ref.: Vindel, III, pág. 241. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 190, nº 469. Ramírez de Arellano, pág. 209.

681

PA 92

Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso

ACCIPEDE MANVMEA / VESTEMHANCDET / HESAVRIS /
FILIMEI / Petrus Angelus inuet f,

180 x 123 mm.

Cobre

Col.: I. Portocarrero, Libro de la Descensión de Ntra. Sra. a la santa iglesia de Toledo y vida de San - Ildefonso Arzobispo della. Madrid, Luis Sánchez, 1616. BN, R/ 10932. A continuación de la portada.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, II, pág. 389, nº 1417.

686

PA 91

Virgen del rosario entre Santo Domingo y San Francisco

Petrus / Angel / Inuen / etfa / GAVDE MARIA - VIRGOCV / CTAS HAERESES SOLA / INTERE MIS- TIINVNIVER / SO MUNDO E.clesa / S.P. Dominicus Primus / contra Haeresim inquisitor / Istisunt DuxOliux et duo cade / labra luc entia ante Dominum / S.P. Franciscus mino rum ordine / Idolatriam impugnauit

80 x 98 mm.

Cobre

Col.: A. Fernández. Historia Eclesiástica de nuestro - tiempo, Toledo, Vda. de Pedro Rodriguez, 1611. - Portada. BN, R / 23457.

Ref.: Vindel, III, pág. 241. Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 190, nº 469. Ramírez de Arellano, pág. 209.

681

PA 92

Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso

ACCIPEDE MANVMEA / VESTEMHANCDET / HESAVRIS /
FILIMEI / Petrus Angelus inuet f,

180 x 123 mm.

Cobre

Col.: F. Portocarrero, Libro de la Descensión de Ntra. Sra. a la santa iglesia de Toledo y vida de San - Ildefonso Arzobispo della. Madrid, Luis Sánchez, 1616. BN, R/ 10932. A continuación de la portada.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, II, pág. 389, nº 1417.

688

PA 93

San Juan Bautista

HICVE / NIT INTE / STI / MONIUM / UT OMNES / CRE / DERENT PER ILLUM / EXCELLEN CIAS DE SAN / IVAN BAPTISTA, / Dirigidas Al Rey - Don Phelippe, III, Nu / estro, Señor, / Y Recopila da s porel, D / Gregorio Lopez-- Mad era / Alcalde de SuCas, Y, / Corte Co Regidor de / L aImperial Cibdad de T̊ / Im pressas enella, por bernardino de, / guz- man, Año de, 1617 / Petrus Angelus, In,et, f.

160 x 110 mm.

Cobre

Col.: G. López Madera, Excelencias de San Juan Baptista, Toledo, Bernardino de Guzmán, 1617. Portada, BN, - 3/ 53597.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 197, nº 490. Ramírez de Arellano, pág. 210.

687

PA 94

Portada caligráfica

HISTORIA / DENUESTRA S EÑORA / DE GUADALUPE / CONSAGRADAALASOBE / rana magestad dela Reyna delos Angeles / milagrosa patrona de este sanctuario. / POR FRAYGABRIEL / De Talauera prior dela misma casa. / Com priuilegio en Toledo encasa de Thomas de Guzmãn / Petrus Angelus, fecit / 1597

170 x 118 mm.

Cobre

Col.: G. de Talavera, Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada a la Soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este sanctuario, Toledo, Thomás de Guzmán, 1597. Portada. - BN, R / 30597.

Ref.: Pérez Pastor, La imprenta en Toledo, pág. 171, nº 426. Bryan's, I, 39. Ramírez de Arellano, pág. 208.

CATALOGO: DIEGO DE ASTOR (DA1 - DA 45)

DA 1

Sancha Alonso

SANCTISSIMO DNO NRO GREGORIO XV / VERO SANCTORUM CENSORI / F. Dominicus D. Mendoza Ordinis Predicatorum ex Voto D.S. / Veni Sposa Cristi - accipe Coronam / Santa Eufemia / palacio / Regnum Mundi et or / natum eius Contempsi / propter amorem Dni / mei Iesucristi / Diego de Astor Fecit en Madrid / Verdadero Retrato dela Serenissima y Bien auenturada Virgen Infanta doña SANCHA ALFONSO dela orden de SANTIADO. Hija delos / muy altos Reyes don ALONSO IX y doña TERESA GIL de leon Hermana del - Santo Rey don FERNANDO EL III. Tio del / muy Catolico y Poderoso señor Rey don FILIPE IIII. de las Españas y dela Serenissima Reyna Nuestra Señora doña / ISABEL de Borbón. Durmió en el Señor En su monasterio de Santa Eufemia. - Siendo Comendadora a. 25. de Julio Año. 1270. Traslado / se sucuerpo por mandado desu Mag.d deste Conuento al de Sta. Fe la Real dela Ciudad de Toledo Año 1608. y aobrado yobra Dios porella muchos y grandes milagros.

360 x 234 mm

Cobre

Col.: BN, Estampas, IH, Nº 8489.

Cat.: Páez, 3489.

./..

672

DA 2

Mauro Castellá Ferrer

IESV CHRISTI DEI / APOSTOLO IACOBO ZEBEDEO / HIS PANIARVM, PATRONO PROTECTORI / DVCI PERPETVO INVICTIS SIMO / ARC TICO ANTARCTICO TRIVMPHATORI / MAVRVS MILES SACR. / Diego de Astor - Fecit / dicen / tes ad / iuua / nos / deus / et san / cto Ja / cobo

213 x 135 mm.

Cobre

Col.: M. Castellá Ferrer, Historia del Apostol de Jesus - Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitán general de las Españas, Madrid, Alfonso Martín de Balboa, - 1610. BN, R/ 19382.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, II, pág. 177. Cean I, pág. 81.

Cat.: Páez, 1902.

DA 3

Juan de la Cruz (1542-1591)

IOANNES QUID VIS PRO LABORIBVS? / DOMINE PATI ET CONTEMNI PROTE / Noche / escura / Subida / del Mon/te Carm / llama / de amor / Diego de Astor Fecit / Venerabilis P. Fr. Ioannes a Cruce hispanus, B. Virginis Teresae a Iesu Carmelitarum / discalceatorum Matris Fundatricis primus filius ac fidelissimus coadiutor, diuinis assue / tus coloquys. Segouiae ante imaginem Christi Domini crucen baiulantis orans, ab ipso / Dno interrogatus IOANNES QUID VIS PRO / LABORIBUS ? - respomdit / DOMINE PATI ET CONTEMNI PRO TE. Clarus miraculis dum uixit nunc / vere viues Obyt Obetae. 14 Decembris anni 1591 aetatis suae. - 49. Inde Segouiam translatus honorifice colitur.

177 x 115 mm.

Cobre.

Col.: J. de la Cruz, Obras Espirituales, Alcalá de Henares, Vda. de Andrés Sánches Ezpeleta, 1618, BN, R/ 31579. Después de la dedicatoria.

Ref.: Catalina García, Tipografía Complutense, Madrid, 1889, pág. 273, nº 880. Palau, XIX, pág. 168. nº 292639.

Cat.: Páez, 4629.

DA 4

San Fernando (1.200-1.252)

Rio Leza /

Diego de Astor Fecit / El Santo Rey Don / Fernando

210 x 137 mm.

Cobre

Col.: F. Saavedra Rivadeneyra, Memorial de inserciones genealógicas tocantes a la casa y más antiguo solar de Saavedra, Granada, Francisco de Ochoa, 1674. Portada. BN, 2/ 56689.

Ref.: A.M. Roteta, "Comentarios sobre un retrato del rey San Fernando atribuido a Pedro de Angel", Goya 147 (1978) 158-160.

Cat.: Páez, 3157.

615

DA 5

Portada

INDEX / LIBRORVM PROHIBITORVM / ET EXPVRGATORVM / ILL^{mi}.AC R^{mi}. D. / D. BERBARDI DE / SANDOVAL - ET ROXAS / S.R.E.PRESB.CARDIN.TIT. / S. ANASTASIAE. / ARCHIEPISC. TOLETANI / HISPANIARVM PRIMATIS / MAIORIS CASTILLAE / CANCELLARII. / GENERALIS INQVISITORIS / REGII STATVS CONSILIA^{rii}. & / AVCTORITATE ET IVSSV / EDITVS. / DE CONSILIO SVPREMI SENATVS / Sta GENERALIS INQVISITIONIS / HISPANIARVM. / ARGV. / MENTVM / NON / APPAREN / TIVM / HEBR. 11 / SAPIEN / TES / IN BONO / SIMPLI / CES / IN MALO / ROM. 16. / Diego de Astor Fecit 1612 / MADRITI APVD LVDOVICVM SANCHEZ TYPOGRAPHVM REGIVM. CIↃ . IↃ C. XII.

265 x 177 mm.

Cobre.

Col.: B. de Sandoval y Roxas, Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum, Madrid, Luis Sánchez, 1612. Portada. BN, 3/ 18530.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía Madrileña, II, pág. 227-228.

676

DA 6

Portada

In Omnem Terram exiuit Sonus eorum / et in Fines Orbis terrae Verba eorum / HISTORIA / De la - Provincia de S. VICENTE De Chyapa / y Guatemala De la Orden de nr̃o Glorioso / PADRE SANCTO DOMINGO / Escriuense juntamente los principios de las / demas Prouincias desta Religion de - las/yndias Occidentales. y lo Secular de la / Gouernacion De Guatemala / AL CONDE DE LA GOMERA / Del Consejo del Rey nustro Señor / Su Presidente y Capitan General / POR EL PRESENTADO FRAY / ANTONIO DE REMESAL / De lamisma Orden - de Predicadores de la / Prouincia de España Natural dela Villa de/ALLARIZ Enel Reino de Galicia / Diego de Astor Fecit / Timete Dominum et Date illi / Honorem quia venit/Hora Iudity eius / GRATIA PERFECIT NATURAM / GRATIA PER FECIT NATURAM / En Madrid año de. M.DC.XIX / Por Francisco de Angulo

Cobre

./..

617

Col.: A. Remesal, Historia de la provincia de San Vicente de Chyapa y Guatemala de la orden de nuestro glorioso padre Sancto Domingo, Madrid, Francisco de Angulo, 1619. Portada, BN, R/ 3912.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía Madrileña, II, pág. 500-502. Vindel, VIII, pág. 112, nº 2500.

698

DA 7

Portada

S. MATHEVS S. MARCVS / S. PETRVS S. PAVLVS / S. GREGORIVS S. AMBROSIVS / S. AVGVSTINVS S. - HIERONIMVS / S. THOMAS AQVINAS S. BONAVENTVRA / S. LVCAS S. IOANNES. / ISAGOGE IN TOTAM SACRAM SCRP. / turam Auct.re R^mo. D. D. Lud^o de Tena olim in Complut.si / Acad^a. Prim^o. - Theolog^e. Profes^re. in Tolet^a. Eccles^a. S. - Scripture / Can^o. Nunc Vero Epo^s. Dertusensi ac S. Catolicae M. / Cons^o & in Principatu - Cathalonie Eccles^o Deputato.
Moyses lex / Hist^a bellica Josue / Disputatio theologica Sapientia Salomon / Suauis meditatio Proph^a Evang^a Isaias / Spiritu Sancto - inspirati loquuti Sunt Sancti Dei homines / - Fons ascendebat eterra / Ego quasi trames aque / Gehon. flu./Sensus moralis / Tygris. flu./Sensus allegoricus / Eufrates. flu./Sensus Anagogicus / Phison. flu./Sensus literalis / TENES / Diego de Astor, Fecit, 1619.

247 x 157 mm.

Cobre.

./..

617

Lám.: Calcografía Nacional. Madrid.

Col.: L. Tena, Isagoge in totam Sacram Scripturam, Barcelona, Laurenty Deu, 1620. Portada. BN, 2/ 40627.

Ref.: Palau, XXIII, p. 64.

DA 8

Portada

NATURA ARS / NATURA ARS / SIC NATVRA / VINCVLA SOL / VIT ARTIS / ITA ARS / NATVRAE VIN / CVLA SOLVIT / REDVCTION DE LAS / LETRAS Y - ARTE PARA ENSE / ÑAR A ABLAR LOS MVDOS / POR/ Juan Pablo Bonet Barletserbant / de su Mag. entretenido cerca la / persona del Capitan - Genl, dela artille / ria de España y Secretario del Con / destable de Castilla. / DEDICADO / Ala Mag.^{d} del Rey don Felipe/III. Nro - Señor / Diego de Astor Fecit 1619 / EN MADRID POR FRANCISCO ABARCA DE ANGULO 1620

175 x 110 mm.

Cobre

Col.: J.B. Bonet, Reduction de las letras y arte para enseñar a ablar los mvdos, Madrid, Francisco Abarca de Angulo, 1620. Portada, BN, R/ 22649.

Ref.: Vindel, I, pág. 502, nº 299. Bryan's, I, pág. 57. Simón Díaz. Bibliografía de la Literatura hispánica, VI, pág. 544, nº 4825-35.

121

DA 9

PUERTA DE GUADALAXARA / D. FERNAN GARCIA / D. DIA SANZ / Diego de Astor Fecit 1629

250 x 159 mm.

Cobre

Col.: D. Colmenares, Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla I, - Segovia, Diego Díez, 1637, entre las págs. 188 y 189. BN, R/ 19789.

Ref.: Cean, I, pág. 81. R. de Mesonero Romanos. El antiguo Madrid, 1925, V, pág. 224-5.

DA 10

Portada

ESPANA / CON RELIGION Y IVSTICIA / NON FECIT TALITER OMNI NATIONE / MONARCHIA DE ESPAÑA / AL - GRAN REY CATHOLICO / DON FILIPE QVARTO / EL DOCTOR SALAZAR DE MENDOCA / Jo. Baptª Monnegro Archit Didacus de Astor Scultor, 1622.

280 x 190 mm.

Cobre

Lám.: Calcografía Nacional. Madrid.

Col.: P. Salazar de Mendoza. Monarquía de España. BN, MS / 12982 . Portada.

Ref.: A.M. Roteta, "Un dibujo original de Juan Bautista Monegro para la portada de "Monarquía de España", de - Salazar de Mendoza", RABM 79 (1976) 943-944, y "Portada preparada para el libro de Salazar de Mendoza - "Monarquía de España", dibujada por Juan Bautista Monegro y grabada por Diego de Astor en 1622". BABM 81 (1978) 809-817.

703

DA 11

Portada.

Caesaris Cesari Dei Deo / Veterem hominem Exuentes / Fortior qui se et qui fortissima vincit maenia / Sub modio vt luceat omnibus / Quàsi tumentes - fluctus semper sustinui / et pondus eius ferre potui / Nos autem incorruptam / Habiturus HAERE DEM quem non ignoro / MIHI AVTEM ABSIT GL^{o}R^{i}AR^{i} NISI IN CRVCE D.N. IESV CHRISTI / IHS / IN EPIST. B. PAVLI / APOST. AD. PHILIPPENSES / Comment. & Adnotat. / Tomus posterior / AVCTORE / P. IOANNE ANTONIO VELAZQVEZ/Societatis IESV in Regio Sal-- manticensi / Collegio Sacrarum literarum / olim interprete / AD Rs^{mus} P.F.AVGVSTINVM Ꝑ CASTRO / e Comite de Lemos Andrade, et Villalua, / Mar- chione de Sarria, Duce de Taurisano, / Siciliae et Neap. Pro Rege, et apud Pont. Max / pro Ca-- tholica, Maiestate Legato / BENEDICTINI ORDINIS MONACHVM / CVM INDICE ETCOPIA / Ad conciones - per annum / SEGOVIAE / Ex Typographia Hieronymi Morillo / ANNO DNI 1630 / Diego de Astor Fecit 1630.

285 x 18 mm.

Cobre.

./..

704

Col.: J.A. Velázquez. In Epist. B. Pauli Apost. ad Philipenses commentarii et adnotationes, Princia Excud - Hieronum, Murillo, 1625. Portada, BN, 3/ 22416.

Ref.: Palau, XXV, pág. 45. Bryan's, I, 39.

DA 12

Portada

RELIGIO VINCULA CIVITATIS IVSTITIA / S. HIEROTHEVS / Legis Doctor / HERCVLES / Vrbis Conditor / HISTORIAE SYMBOLVM / AVTHORIS SYMBOLVM / OMNIBVS - ATQVE FIDVM / SIC VOS NON VOBIS / Diego de Astor Fecit / HISTORIA / De La Insigne Ciudad / - DE SEGOVIA / Y Conpendio delas Historias / DE CASTILLA / Autor Diego de Colmenares / Hijo y - Cura de San Juan /dela misma Ciudad / y Su Coronista / EN SEGOVIA POR DIEGO DIEZ IMPRESOR A COSTA DE SV AVTOR AÑO 1637.

257 x 163 mm.

Cobre

Col.: D. Colmenares: Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla. Segovia. Diego Díez, 1637. Portada. BN, R/ 19789.

Ref.: Vindel, Manual del bibliófilo, II, pág. 271, nº 638. Vindel, Bibliografía gráfica, II, pág. 19, nº 569. - Bryan's, I, 59. Caan, I, pág. 81. J. Ainaud, Ars. Hispaniae, XVIII, pág. 279. G.M. Vergara y Martín. Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de Segovia, Guadalajara, Colegio de Huérfanos de la guerra, 1904, pág. 474.

Cat.: Páez, 2145.

705

DA 13

Portada: Escudo de armas de Gaspar de Borja

OBRAS ESPIRITVALES / que encaminana vna alma ala perfecta vnion con Dios / Porel Venerable P. F.IVAN DE LA CRVZ, primer Descalzo / dela Reforma de N.Señora del Carmen, Coadjutor de la / Bienauenturada Virgen. S. Teresa de Iesus Fundadora de / la misma Reforma. / Con una resunta dela vida del Autor, y unos discursos por el P.F. Diego / de Iesus Carmelita descalzo , Prior del Conuento de Toledo. /Dirigido al - Ilustrisimo Señor Don Gaspar de Borja Cardenal dela Santa / Iglesia de Roma, del titulo de - SANTA CRVZ en Hierusalen. Diego de Astor fecit

161 x 115 mm.

Cobre

Col.: J. Cruz, Obras Espirituales, Alcalá de Henares, Vda. de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618. Portada. BN, R/ 31579.

Ref.: Vindel, Manual del bibliófilo, III, pág. 241. Palau, 19, pág. 168. J. Catalina García, Tipografía complutense, Madrid, 1889, pág. 272, nº 880.

DA 14

MAGNUM NOMEN MEUM IN GENTIBUS / CALCAVI EOS INFURORE MEO:ET CONCULCAVI EOS IN IRA - MEA / HISTORIA DEL APOSTOL DE /IESVS -- CHRISTO SANCTIAGO / ZEBEDEO PATRON Y CA- PITAN / GENERAL DE LAS ESPAÑAS / DEDICASE LA DON MAVRO / CASTELLA FERRER / Diego de Astor.Fecit.

211 x 131 mm.

Cobre.

Col.: M. Castellá Ferrer. Historia del Apostol de Jesus Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitan Gene-- ral de las Españas, Madrid, Alfonso Martín de Bal boa, 1610. Portada. BN, R/ 19382.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 177, - nº 1083. Cean I, pág. 81.

108

DA 15

Privilegios reales y de la nobleza ofrecidos al apostol Santiago

212 x 135 mm.

Cobre

Col.: Castellá, 2 págs. antes de la dedicatoria. BN, R / 19382.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 177, nº 1083.

DA 16

Escudo jacobeo del rey Felipe II

LVX ET DECVS / HISPANIAE PATRONVS / DVX PROTEC-
TOR / CATH FIDEI / DEFEN / SORIS / Diego de
Astor Fecit

211 x 133 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 1º antes de la dedicatoria al rey.
BN, R/ 19382.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 177, nº
1083.

DA 17

Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de Iglesias y martirio

Astigarraga en guypuzcoa / Jubera / Julliobriga / Toledo / Palencia / Astorga Aug. / Lugo Aug / Iria Flabia / Braga. Aug. /Sevilla / Monte Sacro de Granada / Cartagena / Valencia / Tarragona. Aug. / Barcelona / - CARAGOCA / Didacus de Astor. Fecit

212 x 139 mm.

Cobre

Col.: Castellá, a continuación de la 2ª portada del libro I. BN, R/ 19382.

711

DA 18

Traslación del cuerpo de Santiago

S. Pedro Bracharense / Braga Aug. / Monte Sacro / de Granada / S. Thesiphon / S. Cecilio/S. Hiscio / Septentrion / Finis Terre / NE: RI: OS/ Duya / Muros / Muyo / Puente de Ons/Rio Tamaris / TA: MA: RI: CO: / presa: mar: cos /Monte pedroso / Aquí Fue/puesto y esta el S°. -- Cuerpo de Santiago: y/despues los de S. Athanasio y S. Theodoro / A: MA: EA / Occidente / ARO: TE BR: AS / Castro lupario / Rio Sar / Pico Sacro / Carril / Torre de Augusto / Fuente de Santiago / Castro Ilion / Iria Flabia / Puente Cesures / Oriente / Mediodia / Rio Vña / S. Torquato / S. Euphrasio / S. Segundo / S. Iudalecio / Celanoba/Valle de Mao / Avila / - S. Joan de la Peña / Didacus de Astor Fecit

211 x 36 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 117. BN, R/ 19382.

DA 19

Invención del cuerpo del apostol Santiago

Diego de Astor Fecit

230 x 134 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 215. BN, R/ 19382.

DA 20

Escudo del Cabildo y Ciudad de Santiago

127 x 87 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 222, BN, R/ 19382.

713

DA 21

Cuatro escudos nobiliarios relacionados con Santiago y el Tributo de las Cien Doncellas

Armas de la Villa de Simancas / y de la familia de su Apellido / Armas de los Figueroas/ Armas de los Mirandas / Armas de los Quiros y Pradas

148 x 107 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 242. BN, R/ 19382.

DA 22

Armas de las Casas Somoza, Martín y Bóbeda

Piedra de la Casa de Martin con sus Armas /
Escudos de la Casa de Bobeda y de / sus
Capillas de la Iglesia de S. Martin /
Paueses de los Señores de la Casa de -
Martin / que estaban en sus capillas en
la Iglesia de / S. María de Bamorto

150 x 111 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 245. BN, R/ 19382.

DA 23

Santiago en la batalla de Clavijo

Rio Leza / Diego de Astor / Fecit

211 x 137 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 251. BN, R / 19382.

Ref.: A.M. Roteta, "Comentarios sobre un retrato del rey - San Fernando atribuído a Pedro Angel", Goya, 147, - (1978) 158-160.

DA 24

Veneras, bordones y calabazas

154 x 100 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 267. BN, R / 19382.

DA 25

Escudo de la familia leonesa Osorio

176 x 122 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 271. BN, R/ 19382.

DA 26

Escudo de armas del Rey Ramiro I

Escudo con las Armas del Catho:/ lico Rey Don Ranimiro primero / y Memoria de la Victoria de la /Batalla de Clavijo (Ven / ganca y libertad del tributo de/las Doncellas) que dexo en la / Iglesia de Nuestra Senora de Nara: / co que fundo junto a Ouiedo / Diego - de Astor fecit

211 x 136 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 344. BN, R/ 19382.

DA 27

Escudo de la Iglesia de Santa María del Naranco

200 x 127 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 345. BN, R / 19382.

DA 28

Ingreso de Ramiro I en la Orden de Caballería de Santiago de la Espada

Coruña / Diego de Astor Fecit

211 x 136 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 381. BN, R / 19382.

DA 29

Emblema Real de Ramiro I en la Iglesia del Monasterio de San Munio de Vega

123 x 96 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 384. BN, R/ 19382.

DA 30

Donaciones del rey Ordoño I al Apostol Santiago

Albaida / Muca / Toledo / Oca / Vascones / Lara / Coria / Talamaca / HIC IAC CØ/S. IAC APOS / Ordonius/Rex tibi Pa: / tri nostro / Athaulpho/Episcopo / Orodonius / Rex tibi / Patri no / stro Ath / aulpho / Episcopo

211 x 134 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 431. BN, R/ 19382.

DA 31

Brazo de la cruz de oro donada por el rey Alfonso III el Magno al apostol Santiago

ARAB REX

190 x 54 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 443. BN, R/ 19382.

720

DA 32

Consagración de la Iglesia de Santiago en el Reinado de Alfonso III el Magno

Bat. de Aboalit / Bat. de Orbigo / Bat. de ValdeMora / Bat de Zamora / Batalla de Astorga / Bat. de Duero / Bat. de Leon / Lenza / Alleriza / Coimbra / quinciajubel / IC IACET CORPUS/S. IACOBI APOSTOLI / Cali to glo / rioso domi / no ac - patrono nostro S. / Iacobo Ap / ostolo / HIC IACET CORPUS / S. IACOBI APOSTOLI

210 x 133 mm.

Cobre

Col.: Castellá, fol. 459. BN, R/ 19382.

DA 33

Nuestra Sra. de Valvanera

ÑRA. SENORA DE. VAL / VANERA. / Nuño Oñez /
D. Francisco Ariz / D. De Astor

170 x 120 mm.

Cobre

Col.: F. de Ariz, Historia de la Antiquísima Imagen de Ntra. Sra. de Valvanera, Alcalá de Henares, Luys Martínez Grande, 1608. Después de la dedicatoria. BN, R/ 15951.

Ref.: A. Pérez Alonso: Historia de la Real Abadía de Nuestra Señora de Valvanera, en la Rioja, 1971, p. 11.

722

DA 34

El "Monte" de San Juan de la Cruz

Diego de Astor Fecit

171 x 116 mm.

Cobre

Col.: J. de la Cruz, Obras Espirituales, Alcalá de Henares, Vda. de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618. En la pág. 34. BN, R/ 31579.

Ref.: Catalina García. Tipografía Complutense, Madrid, 1889, pág. 273, nº 880. Palau, XIX, pág. 168, nº 292639.

DA 35

Arbol genealógico de los Archiduques de Austria

Didacus de Astor Fecit

398 x 267 mm.

Cobre

Col.: D. de Guzmán, Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España. Madrid, Luis Sánchez, 1607. - Entre los fols. 44-45. Academia de la Historia, 5 / 1864.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, II, p. 407, - nº 1467. Palau, VI, p. 497, nº 111763.

DA 36

Arbol genealógico de los Duques de Baviera

Diego de Astor Fecit

395 x 275 mm.

Cobre

Col.: D. de Guzmán. Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España. Madrid, Luis Sánchez, 1607. - Entre los fols. 56-57. Academia de la Historia, 5 / 1864.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, II, p. 407, - nº 1467. Palau, VI, p. 497, nº 111763.

724

DA 37

Arbol genealógico de los Duques de Milán

Didacus de Astor Fecit

455 x 340 mm.

Cobre

Col.: BN, Estampas, nº 15521

725

DA 38

Mapa de la Isla de Java

280 x 190 mm.

Cobre

Col.: J. de Barros, Quarta Decada da Asia. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Madrid, Anibal Falorsi, 1615. En la pág. 37. BN, R-i / 266.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 313, nº 1318. Palau, 11, nº 24920. F. Picatoste. Apuntes para una biblioteca científica española del s. XVI. - Madrid, Manuel Tello, 1891, pág. 25, nº 63. M. Colmeiro. La botánica y los botánicos de la Península hispano-lusitana. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1858, pág. 55, nº 415.

DA 39

Mapa del Reino de Gujerat

Diego de Astor Fecit

280 x 190 mm.

Cobre

Col.: J. de Barros, Quarta Decada da Asia. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Madrid, Anibal Falorsi, 1615. En la pág. 272. BN, R-i / 266.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 313, nº 1318, Palau, 11, nº 24920. Picatoste, Apuntes para una biblioteca científica española del s. XVI. Madrid, Manuel Tello, 1891, pág. 25, nº 63. Colmeiro, La botánica y los botánicos de la Península hispano-lusitana. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1858, pág. 55, nº 415.

DA 40

Mapa del Reino de Bengala

Diego de Astor Fecit

280 x 190 mm.

Cobre

Col.: J. de Barros. Quarta Decada da Asia. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Madrid, Anibal Falorsi, 1615. En la pág. 554. BN, R-i / 266.

Ref.: Pérez Pastor, Bibliografía madrileña, pág. 313, nº 1318. Palau, 11, nº 24920. Picatoste, Apuntes para una biblioteca científica española del s. XVI. Madrid, Manuel Tello, 1891, pág. 25, nº 63. Colmeiro, La botánica y los botánicos de la Península hispano-lusitana. Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1858, pág. 55, nº 415.

DA 41

Mapa de Aragón

Las Longitudines tienen su princi / pio del Meridiano dela Isla de / San Anton la mas Occidental / delas de Cabo Verde, que son / las Fortunadas. / ADVETENCIAS / Toda esta descripción se ha hecho c n Obseuaciones Geometricas i Astronominas / reconociendo con ellas el Sitio de todos los lugares cuyas distancias son medidas por / el Ayre / Las Ciudades estan senaladas con letras Vercales. La Metropolitana con Cruz, las Episcopales con / Mitra. las Abbadias con Baculo, i las Villas con letras mayores / Los Ducad Marqsados, Condados, i Baronias uan notados con differentes coronas segun los titulos / Los confins delos Reynos se señalan con puntos doblados i los Obispados con Senzillos / El Obispado de Taraçona se diuide endos Arcidianados uno de Taraçona i otro de Calatayud diuidi / dos con una punta del Arcobispado de Caragoca que se mete en medio / El Val de Broto entre los limites del Obispado de Jaca, i de B lbastro, perten / Obispado de Huesca. / ARAGON / DE IOAN BAPTISTA LAVAÑA / DEDICADA / A LOS ILLVSTISSIMOS SEÑORES / DIPUTADOS DEL REYNO DE ARAGÓN / Don Juan Briz Martinez Abad de San Juan de / la Peña Perlado: El licenciado don Juan Luys Campi / Arcediano de Aliaga en la santa Iglesia Metropolita / na de la Seo de Caragoça, Capitular : Dõ Antonio Xi / menez de Urrea, Conde de Aranda Vizconde de los / Vizcondados de Viota y Rueda, Señor de la tenencia / de Alcalatãn, y de las Baronias de Viniloba Mizla / fa y Cortes, noble de primera bolsa: Don Geronymo / de Urrea, noble de segunda: Francisco de Ezpeleta / Capdeuilla continuo del Rey nuestro señor, Cauallero: / Pedro Luys Gan, Hidalgo: Don Galaçian Çerdan de /Escatron y Heredia señor de Uson y Gauarda, Por / Çaragoça: Martin Crespo Ciudadano de la ciudad de Calatayud / I Baptista Labaña.

Escala de 5 leguas = 11,5 cm = 1:276000

1100x950 mm. seis planchas

En negro y colorado a la aguada verde, sepia y carmín.

Col.: BN, sección mapas, M. XLX / Bª 1, nº 2.

Ref.: I Antillón, Noticias históricas sobre el mapa que levantó en el s. XVII el cosmógrafo Juan Bautista Lavaña, en " Variedades de ciencia, literatura y artes para el año 1804, p. 16-3i, 81-94. L. Leonardo de Argensola, Mapa del Reyno de Aragón... con la Declaración Sumaria de la Historia de Aragón para su inteligencia. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartenet, 1621

DA 42

Santo Domingo

Firma de El Greco en caracteres griegos / Domingo dia del Suelo / lux q. en rayos del sol arde / Pues que sois fiesta en el - cielo / el mundo os celebre y guarde / D. A astor Sculp. Toleti 1606.
(Imagen y letras invertidas)

253 x 150 mm.

Cobre

Col.: BN, Estampas, nº 14403.

Ref.: Cean, I, pág. 81. J. Ainaud, Ars Hispaniae, XVIII pág. 279. Wethey. El Greco y su escuela, II, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 172.

731

DA 43

San Francisco

D A astor sculp tolet 1606 / Firma de El Greco
en caracteres griegos

23 x 154 mm.

Cobre

Col.: BN, Estampas, nº 42372.

Ref.: Cean, I, pág. 81. J. Ainaud, Ars. Hispaniae, XVIII pág. 279. Wethey. El Greco y su escuela, II, p. - 172.

732

DA 44

San Pedro y San Pablo

Firma de El Greco en caracteres griegos /
D. De Astor sculp Toleti Anno 1606

285 x 245 mm.

Cobre

Col.: BN, Estampas, nº 41250.

Ref.: Cean, I, pág. 81. J. Ainaud, Ars Hispaniae, XVIII pág. 279. Wethey. El Greco y su escuela, II, p. 172.

DA 45

Adoración de los Pastores

GLO EXCHELSIS DEO ET IN TERRA / BONAE TATIS LAUDAMUSTE / D. De astor Sculp. Toleti Anº 1605 / Qui genitus sine matre fui, cum sydera coeli / Matutina mihi iubila plena darent; / Nanc iterum genitus sine patre e virgine nascer; / Caelicolae canunt, gloria summa Deo.

Cobre

Col. particular, X. de Salas Bosh

Ref.: Cean, I, p. 81. J. Ainaud, Ars Hispaniae, XVIII, p. 279. Wethey, El Greco y su escuela, II, p. 171. -- Ponz, Viaje por España, I, p. 166.

CATALOGO GRAFICO

PEDRO ANGEL

(PA 1 - PA 96)

RETRATOS

PA 1 - PA 6

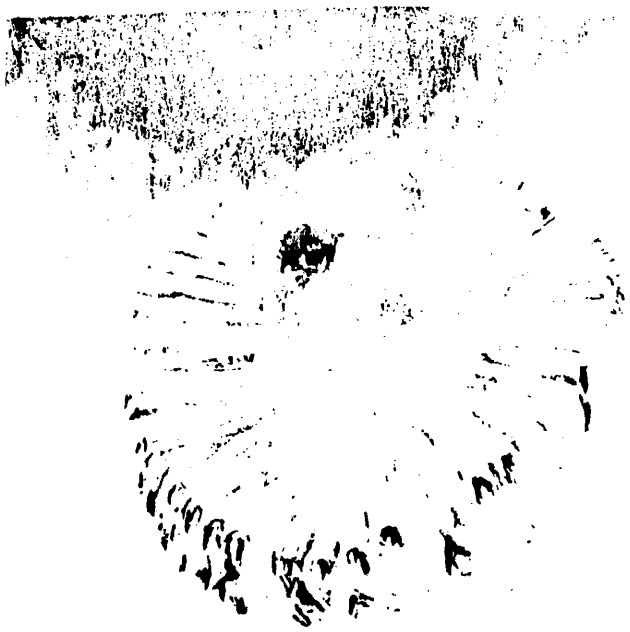
PA 1

JERONIMO DE CEVALLOS

B.N. 7/13137

a

PA 1b



ERONIMO DE CEVALLOS

BIBL. PROV. DE TOLEDO

RETRATO DE CABALLERO. MUSEO DEL PRADO

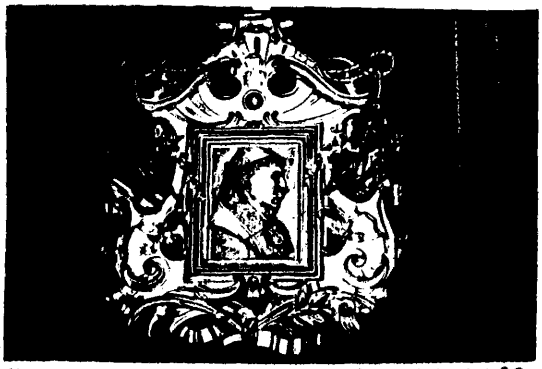
PA 2

Fco XIMENEZ DE CISNEROS

B.N. R/11799

PA 2a

Fco XIMENEZ DE CISNEROS UNIV. COMPLUTENSE
(F. VIGARNY) RECTORADO



Fco XIMENEZ DE CISNEROS UNIV. COMPLUTENSE
RECTORADO

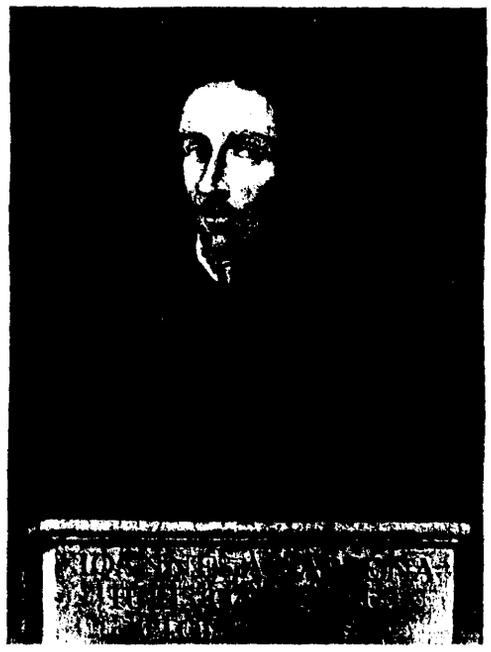
3/71206

PA 3

JUAN DE NARBONA

BN, 3/71206

PA 3a



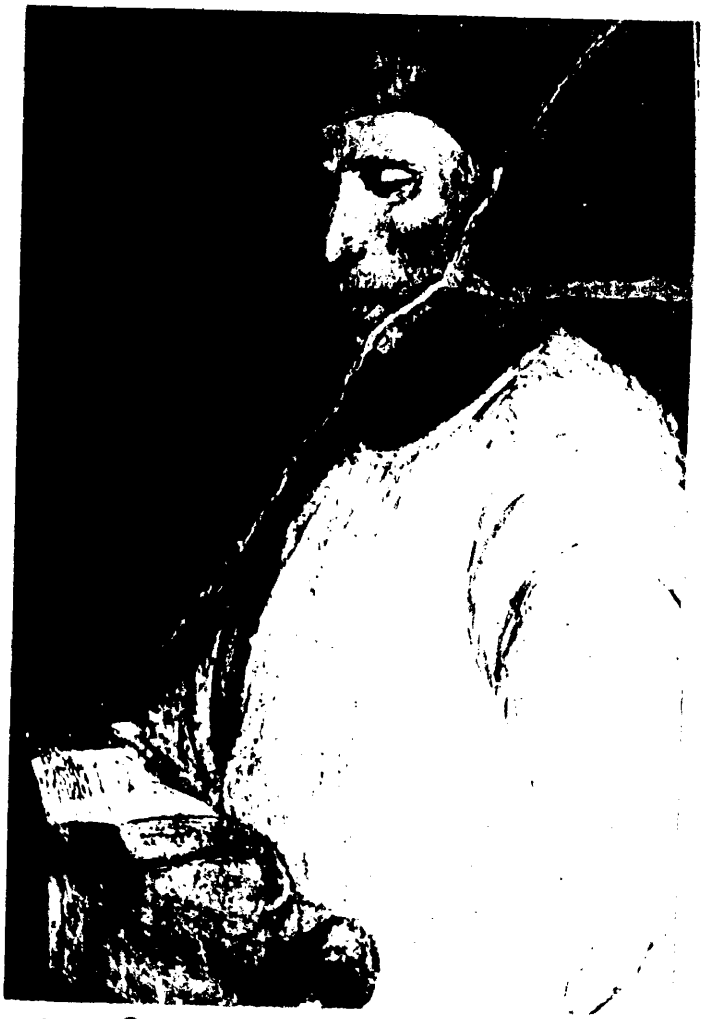
JUAN DE NARBONA BIBL. PROV. TOLEDO

PA 4

JUAN PARDO DE TAVERA

BN, U/3077

PA 4a



JUAN PARDO DE TAVERA

HOSPITAL TAVERA
TOLEDO

PA 5

FLOS SANCTORVM
SEGVNDA PARTE.

HISTORIA GENERAL EN QVE SE ESCRIVE LA vida dela Virgen sactatissima madre de Dios y señora nuestra, y las delos sanctos antepasados que fueron antes dela venida de nuestro Saluador al mundo: collegidas assi dela diuina escriptura, como delo que escriuen acerca desto los sagrados doctores, y otros autores graues y fidedignos. Ponese al fin de cada vida alguna doctrina moral, al proposito de lo contenido en ella con diuersos exemplos. Tratase delas seys edades del mundo: y en ellas los hechos mas dignos de memoria que en ellas sucedieron. Puesto en estilo graue y compendioso.

DIRIGIDO AL ILLVSTRISSIMO SENOR DON GASPAR DE QVIROGA Cardenal, Arçobispo de Toledo, y Inquisidor mayor.

Por el Maestro Alonso de Villegas Capellan enla capilla Mozarabe, dela sancta yglesia de Toledo beneficiado de san Marcos, y natural de la misma ciudad.

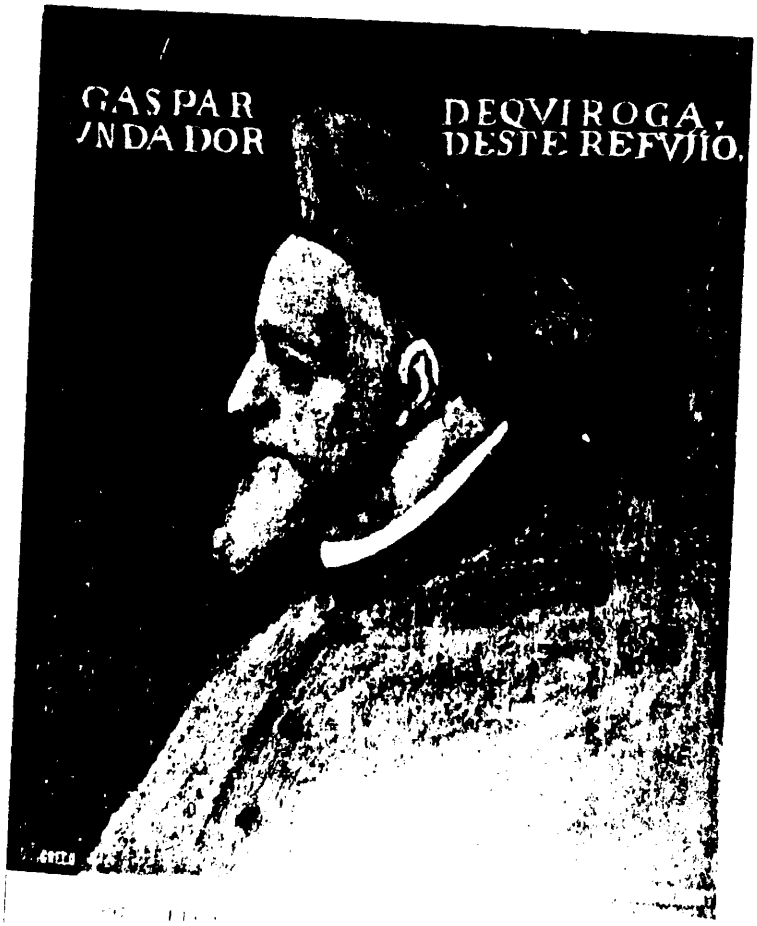
En esta vltima impression se han añadido muchas cosas, y puesto otras en mejor estilo por el mismo autor.

CON PRIVILEGIO.

GASPAR DE QUIROGA

BN, R/32085

PA 5a



GASPAR DE QUIROGA
(EL GRECO)

COLECC. PRIVADA.
MUNICH.

PA 6

El Maestro Alonso de Villegas

al Lector.

POR auer sabido, Christiano Lector, que el Flos sanctorum se ha impresso diuersas vezes sin orden mio, y q̃ las impresiones salen con muchos errores algunos de los quales son pretendidos de industria, por personas q̃ siguien co sus particulares pareceres, dizen otro de lo q̃ yo digo, y tẽgo biẽ aueriguado: por euitar este daño, di lugar a q̃ el muy diligente en su arte de platero Pedro

ALONSO DE VILLEGAS

BN, U/2377
R/14743
R/34799
R/32085
R/32084

PA 6a

ALONSO DE VILLEGAS

CAP. MOZARABE
TOLEDO.

PA 6b

ALONSO DE VILLEGAS

DET. "LA SGDA FAMILIA."
(BLAS DEL PRADO) Mº DEL PRADO

PORTADAS ARQUITECTONICAS

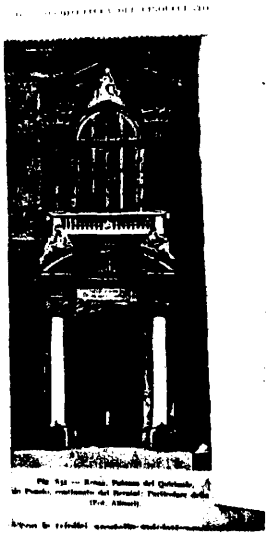
PA 7 - PA 8

PA 7

COMENTARIA ET DISPUTATIONES
IN EPISTOLAM. D. PAULI AD HEBRAEOS

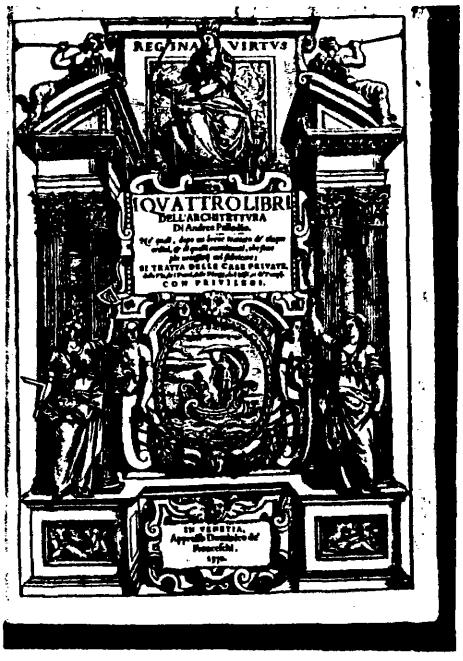
BN

A 7a



PALACIO DEL QUIRINAL.
ROMA

PA 7b



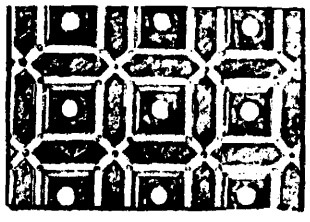
I QUATTRO LIBRI
DELL' ARCHITETTURA.
(PORTADA) A. PALLADIO

PA 7c

RETABLO MAYOR

[illegible] LA CARIDAD
ILLESCAS.

PA 7d



LIBRO QUARTO
DE L'ORDINE
COMPOSITO.
(SERLIO)

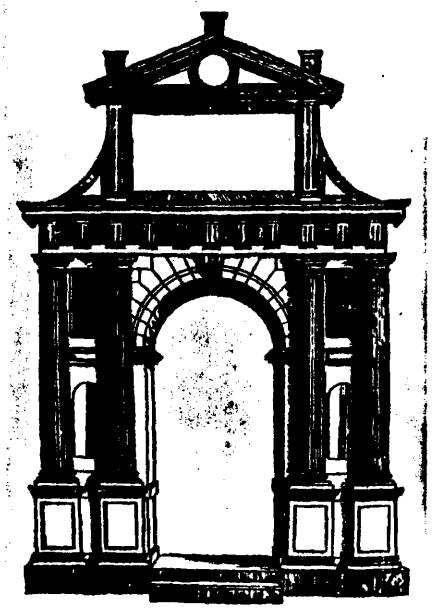
PLATONES.
(Detalle)

PA 8

PRUEVA DELA PURISSIMA CONCEPCIO
D LA VIRGE MARIA S N

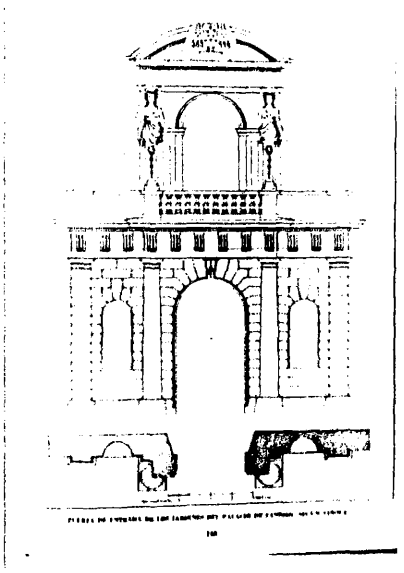
BN, 3/54852

a



ERLLO.

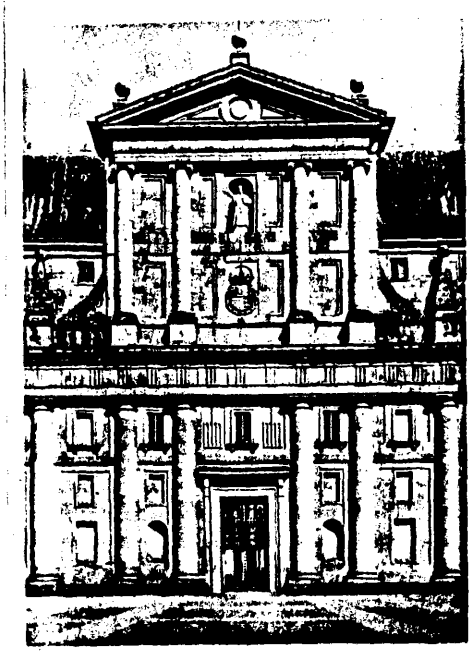
PA 8b



DIBUJO DE LA PUERTA. (VIGNOLA)

VILLA FARNESE ROMA.

PA 8c



FACHADA PRINCIPAL EL ESCORIAL.

PA 8d

Figs 50 51 y 52 —GRANADA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANGRE Y FACHADA DE LA IGLESIA DE S

PORTADA HOSPITAL DE LA SANGRE
(MAEDA) SEVILLA

PA 8e

RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE
PORTACELI (VALLADOLID)
(J. MUNIATEGUI)

PA 8f

RETABLO DISEÑO (J. MUNIATEGUI)
IGL. DE LOS SANTOS JUANES - NAVA
DEL REY (VALLADOLID)

PORTADAS HERALDICAS

PA 9 - PA 15

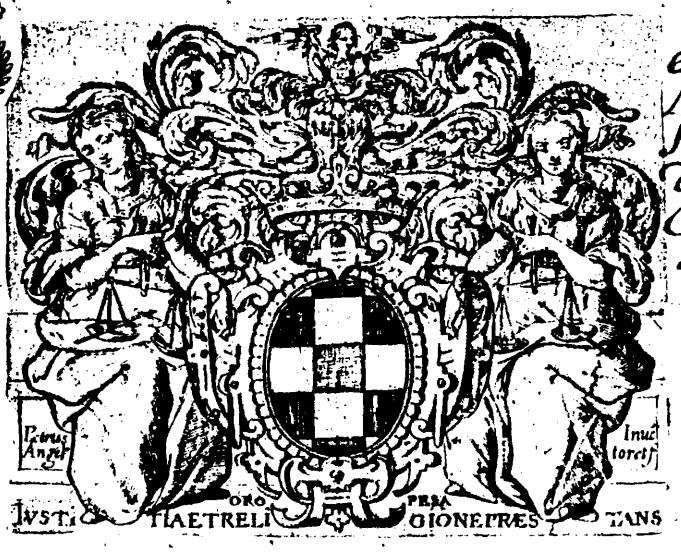
PA 9

EMPLEO. Y EXERCICIO SANCTO SOBRE LOS EVANGELIOS DE las Dominicas de todo el año.

Tomo primero.

POR EL PADRE FRAY DIEGO DE la Vega, Guardian del Conuento de San Francisco de Ciudad Real.

DIRIGIDO A DON IOAN ALVAREZ de Toledo, Conde de Oropesa, de Velbis y Deleytosa, Marques de Iarandilla, señor de Ceuolla, &c.



es de la Libreria de S. Bernardino de Colmena de Orepa

CON PRIVILEGIO.
En Toledo por Thomas de Guzman, Impressor de libros, Año 1604.

ESCUDO DE DON JUAN ALVAREZ DE TOLEDO

BN. 8/73923

A 10

DISCVRSOS MORALES DEL SANCTISSIMO SACRAMENTO DEL ALTAR

Por el Padre Maestro Frai Luis Daula Prior del Conuento de Sanct Augustin de Toledo

A DON PEDRO DAVALOS IGVALADA

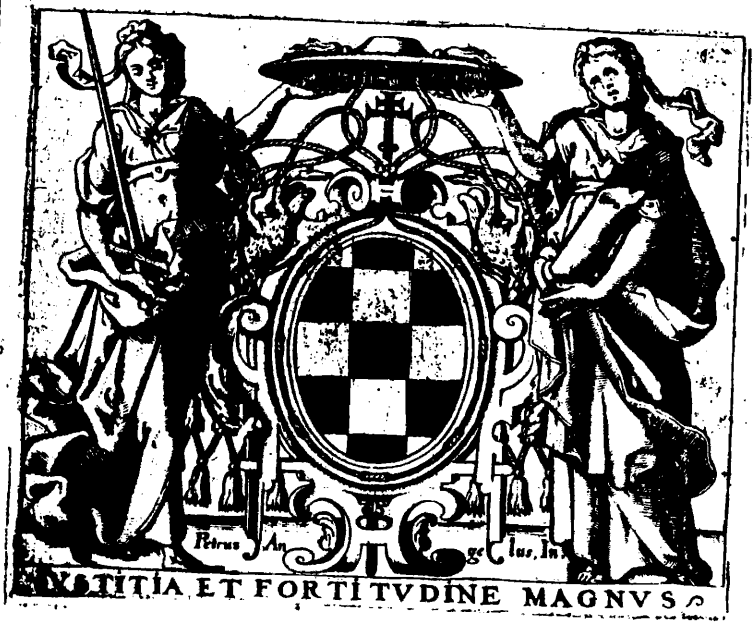
En Toledo por Pedro Rodriguez Impresor del Rey nuestro señor. Año

ESCUDO DE D. PEDRO DAVALOS Y GUEVARA

BN. 3/17535

PA 11

COMPENDIO
DE LA VIDA Y HAZAñas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del Oficio y Missa Muzarabe.



POR EL MAESTRO EVGENIO de Robles, Cura proprio de san Marcos, y Capellan en la Capilla de los Muzarabes, de la santa yglesia de Toledo.

CON PRIVILEGIO.

CIↃ. IↃC. IIII.

ESCUDO DEL CARDENAL
D. Fco XIMENEZ DE CISNEROS.

BN. R/11799

PA 12

CHRONICO
DE EL CARDENAL
Don Iuan Tauera.

POR EL DOCTOR PEDRO de Salazar y Mendoça, *Administrador de su Hospital: y en el impresso.*

CON PRIVILEGIO.

CIↃ. IↃC. III.

ESCUDO DEL CARDENAL D. JUAN TAVERA

BN. U/3077

PA 13

LIBRO DEL

CAMINO DE LA CIVDAD DE DIOS, DIVIDIDO EN DOS PARTES, DE MVCHO

prouecho y necesidad, para todo genero de personas.

Compuesto por el padre F. Diego de Pastrana y Sotomayor, Predicador de la orden de S. Augustin. Cõ quatro tablas.

BIBLIOTECA PUBLICA TOLEDO

COMISION PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTORICO ARTISTICOS

CON PRIVILEGIO.

En Toledo, Por Thomas de Guzmã. Año M.DCIII.

ESCUDO DE FRAY DIEGO DE PASTRANA Y SOTOMAYOR

BIBL. PROV. TOLEDO

PA 14

IVSTITIA ET RELIGIONE MAGNVS

ILLVSTRISS.

D. D. BERNARDO DE SANDOual & Roxas, S.R.E. titul. S. Anasthasiæ Presbytero Card. Archiepiscopo Toletano, Hispaniarum Primati, & Patriarchæ, Maximo Castellæ Chancellario, Summo Sanctioris Senatus Præsidi, &c.

Ioannes Narbona Iuris apud Toletanos Antecessor
D. D. C.

FELICISSIMO profectò fato, Cardinalis ter-maxime, mihi contigisse haud dubium reor, quod cum primùm *Sextum Detretalium librũ*

BN. 3/71206

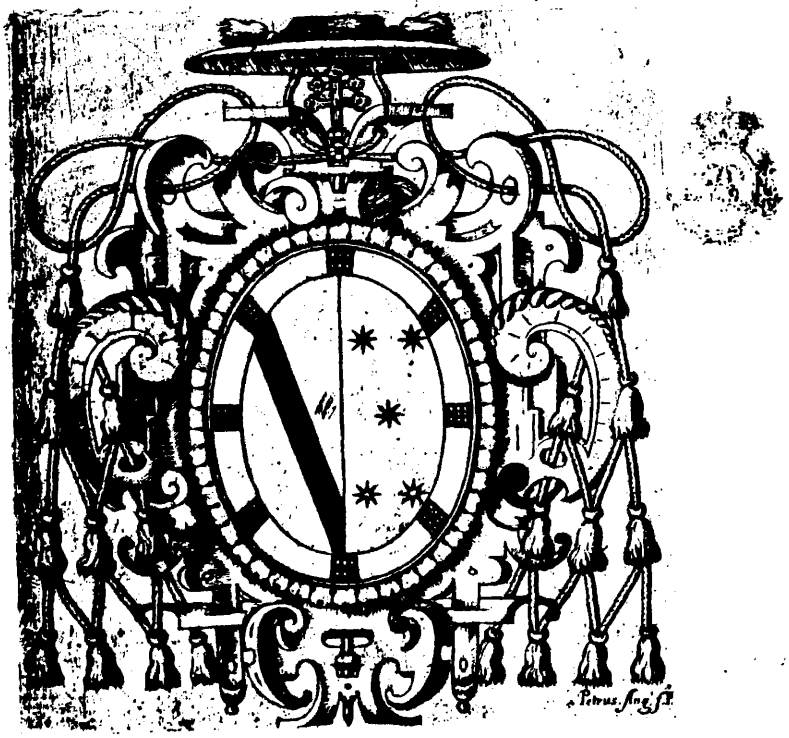
ESCUDO DEL CARDENAL D. BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS.

P.A 15

CONSTITVCIONES SYNODALES DEL ARÇOBISPADO DE TOLEDO.

HECHAS, COPILADAS, Y ORDENADAS por el Illustrißimo y Reuerendißimo señor Don Bernardo de Rojas y Sandoual, Cardenal de la santa Yglesia de Roma, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla, del Consejo de Estado del Rey Don Philipe tercero, nuestro señor.

Y publicadas en la Synodo diocesana que celebró su Señoria Illustrissima en la ciudad de Toledo, a treze de Iunio, de 1601.



En Toledo, por Pedro Rodriguez, Impressor del Rey nuestro señor. Año M. DC. I.

ESCUDO DEL CARDENAL D. BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS

BN, S/12327

ANTIGUO TESTAMENTO

PA 16 - PA 34

BN, R/ 34799
R/ 32088
R/ 32084
R/ 32085

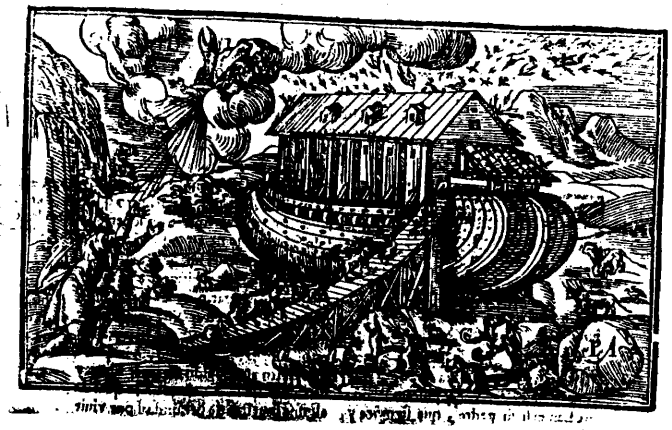
PA 16

ADAN Y EVA

PA 17

MUERTE DE ABEL

A 18



EL ARCA DE NOE.

PA 18 a

P. VAN DER BORCHT
"IMAGINES ET FIGURAE BIBLIORUM"

MUSEO PLANTIN-MORETUS. ANBERES

A 18 b

DELAUNE

COL. EL ESCORIAL

PA 19

LOT Y SUS HIJAS

PA 19 a

E. DELAUNE col. EL ESCORIAL

PA 19 b

F. MENTON col. EL ESCORIAL

PA 20

SACRIFICIO DE ISAAC

PA 20a

P. VAN DER BORCHT
"IMAGINES ET FIGURAE BIBLIORUM."

MUSEO PLANTIN-MORETUS. ANBERES

PA 21

JOSE Y LA MUJER DE PUTIFAR

PA 21 a

P. VAN DER BORCHT
"IMAGINES ET FIGURAE BIBLIORUM"

MUSEO PLANTIN-MORETUS. AMBERES

PA 21 b

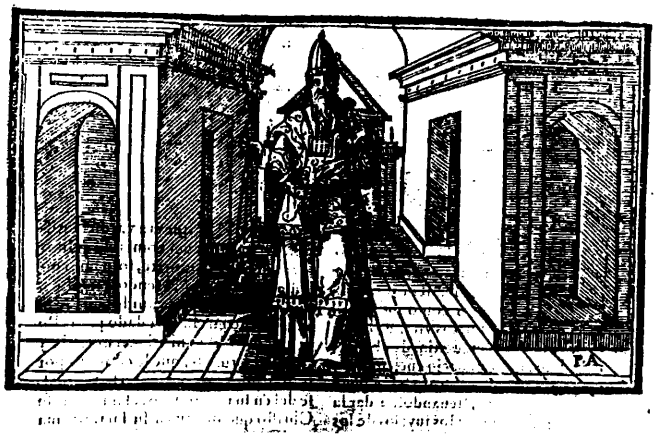
M.A. RAIMONDI
sobre dibujo de
R. SANZIO

Col. EL ESCORIAL

P.A 22

MOISES Y LA ZARZA ARDIENTE

PA 23



EL SACERDOTE AARON

PA 24

JOSUE ANTE LOS MUROS DE UNA CIUDAD.

PA 25

SANSON MATA CON UNA QUIJADA DE ASNO A MIL ENEMIGOS.

PA 26

SAMUEL UNGIANDO A DAVID.

PA 27

Contiene dos Capitulos.

Introduccion.

DAVID.

PA 27 a

A. VAN LEEST
sobre dibujo de
P. VAN DER BROECHT.

"Missale Romanum..."
BIBL. Nacional. MADRID.

PA 28

La vida de Iosias Rey de Iuda.
Contiene diez Capitulos.

JOSIAS.

PA 29

JUDITH.

PA 30

JOB Y SU MUJER.

PA 30 a

JOB Y SUS AMIGOS Col. EL ESCORIAL.
(G. DE JODE)

PA 31

PROFETA ENTRE FOLLAJE.

PA 32

PROFETA CONTEMPLANDO UNA CIUDAD.

PA 33

Contiene dos capitulos.

SUSANA y los viejos

NUEVO TESTAMENTO : VIDA DE CRISTO

PA 35

FLOS SANCTORVM,

Y

Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo,

Dios y señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia catolica, conforme al Breuiario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino: junto cõ las vidas de los santos propios de España, y de otros Extrauagantes. Quitadas algunas cosas apocrifas e inciertas. Y añadidas muchas figuras y autoridades de la sagrada Escritura, trayadas a propósito de las historias de los santos. Y muchas anotaciones curiosas, y consideraciones prouechosas. Colegido todo de autores graues y aprouados.

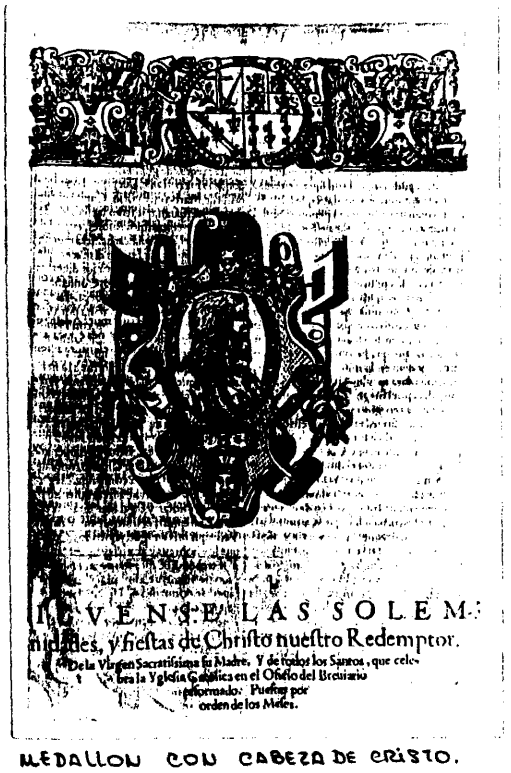
DIRIGIDO AL REY DON FELIPE NVESTRO SEÑOR, SEGVNDO DESTE NOMBRE.

por el Maestro Alonso de Villegas, Capellã en la capilla mozarabe de la santa yglesia de Toledo, y natural de la misma ciudad. En esta vltima impresion van añadidas algunas cosas, y puestas otras en mejor estilo, por el mismo autor.

Con Priuilegio.) Impresso en Toledo por la viuda de Iuan Rodriguez. 1591.
Esta tassado a tres marauedis y medio el pliego.

TRIVIDAD CON VIRGEN, SAN JUAN Y ANGELES.

PA 36



MEDALLON CON CABEZA DE CRISTO.

PA 37 a

A 37

IVIDAD Y ADORACION DE LOS PASTORES.

P. P. PALOMBO

COL. EL ESCORIAL

PA 38

ADORACION DE LOS REYES

PA 38a

P.P. PALOMBO col. EL ESCORIAL

PA 38 b

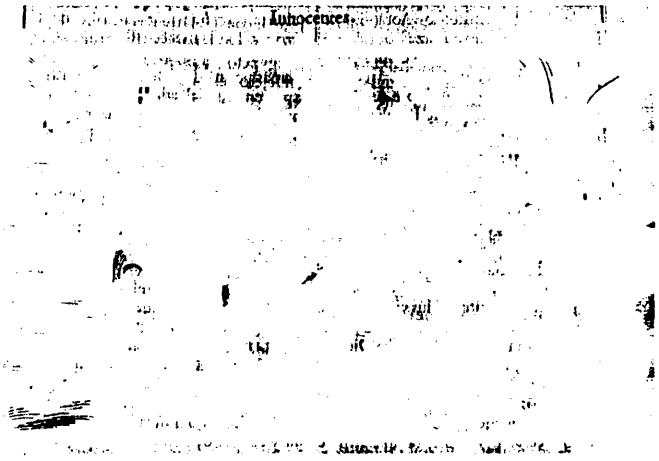
C. CORT sobre dibujo de J. CLOVIO col. EL ESCORIAL

PA 39

el reuuelision.

PA 40 a

40



ida a egipto.

P. CORT sobre un dibujo de F. ZUCCARO

ed. EL ESCORIAL

PA 41

TRANSFIGURACION.

PA 42

TRANSFIGURACION.

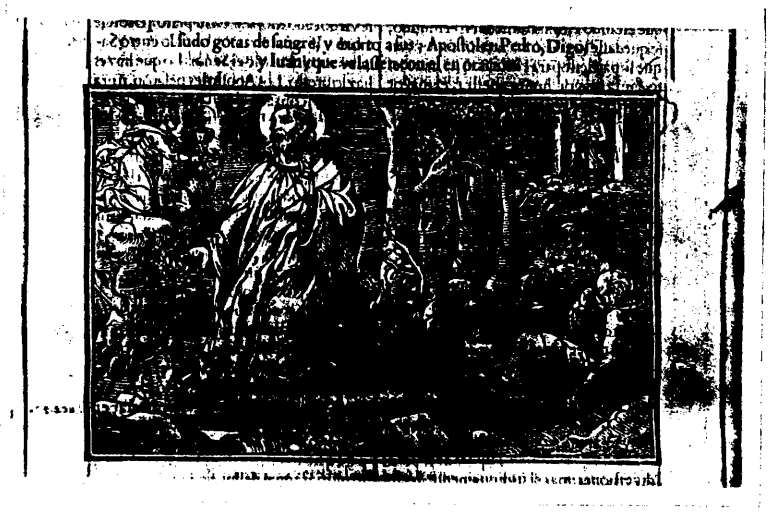
PA 43

ENTRADA EN JERUSALEM.

PA 44

ULTIMA CENA.

PA 45



ORACION EN EL HUERTO.

PA 46

PRENDIMIENTO.

PA 47

FLAGELACION

PA 47a

N. NELLI sobre la obra de S. DEL PIOMBO col. EL ESCORIAL.

PA 47 b

S. DEL PIOMBO col. EL ESCORIAL.

PA 48

CALVARIO

PA 49

CALVARIO.

PA 49 a

C. CORT sobre dibujo de J. CLOVIO

Col. EL ESCOR

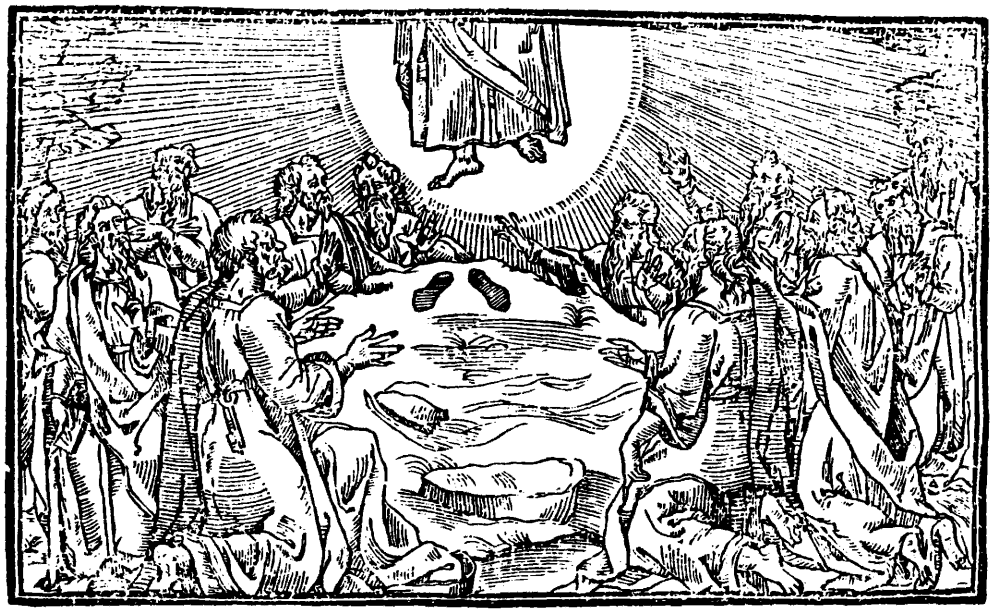
PA 50

RESURRECCIOU.

PA 51

PENTECOSTES.

PA 52



ASCENSION.

EL POBRE LAZARO Y EL RICO EPULON.

NUEVO TESTAMENTO : VIDA DE LA VIRGEN

PA 53 - PA 61

PA 53

VIRGEN ENTRONIZADA, CON NIÑO Y ANGELES MUSICOS.

PA 54

EL ARBOL DE JESSE

PA 54a

"MISSALE ROMANUM" MUSEO

PA 55

Pp 5 AL

NATIVIDAD DE LA VIRGEN.

PA 56

ANUNCIACIÓN.

PA 57

ANUNCIACION.

ANUNCIACION (P. P. PALOMBO.) col. EL ESCORIAL

APARICION DE CRISTO A SU MADRE. (P. P. PALOMBO) col. EL ESCORIAL

PA 58

VISITACION.

PA 59

CORONACION DE LA VIRGEN POR ANGELES.

A 60

de la Madre de Dios.

Ddd 3 Grand

CORONACION DE LA VIRGEN
Y JUICIO FINAL.

A 60 a

"FLOS SANCTORUM" DE
FRAY MARTIN DE LILIO.
(ALCALA. 7-9 1558)

BIBL. NACIONAL. MADRID

PA 61

CORONACION DE LA VIRGEN
Y JUICIO FINAL.

PA 61 a

Noviembre Fo. cccxliiij.

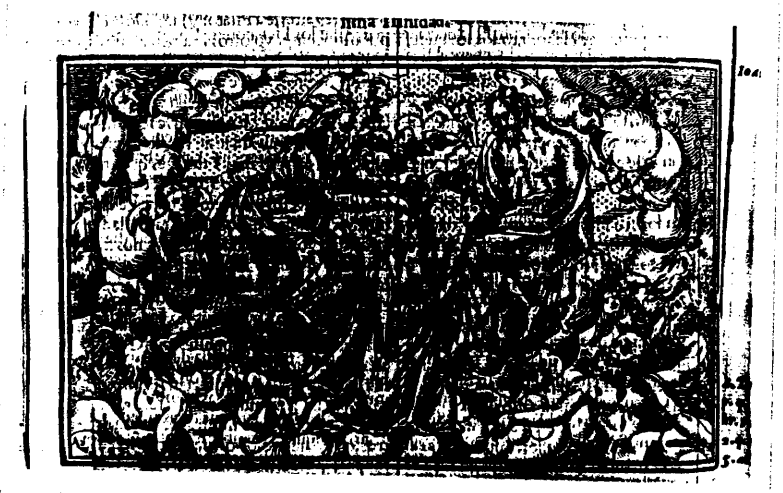
FIRMADO: S. EN EL "FLOS SANCTORUM"
DE FRAY MARTIN DE LILIO.
(SEVILLA. AÑO 1569)

BIBL. NACIONAL. MADRID.

SANTOS

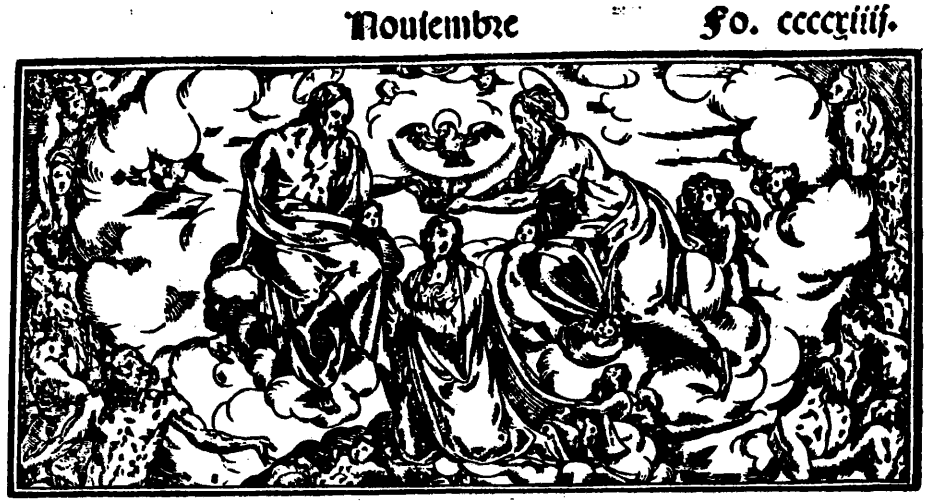
PA 62 - PA 88

PA 61



CORONACION DE LA VIRGEN
Y JUICIO FINAL.

PA 61 a



FIRMADO: S. EN EL "FLOS SANCTORUM"
DE FRAY MARTIN DE LILIO.
(SEVILLA. AÑO 1569)

BIBL. NACIONAL. MADRID.

SANTOS

PA 62 - PA 88

PA 62

cuya fiesta se celebra en España.

In 26. d. N el Genesis cuenta la sagrada lo: estaua muy cierta de la venida del hijo

SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO.

PA 63

APOSTOL.

PA 64

SAN BENITO ABAD.

PA 65

SAN BERNARDO.

PA 66

SANTA CECILIA, VIRGEN Y MARTIR.

PA 67

SAN CRISTOBAL.

PA 68

LOS CUATRO EVANGELISTAS.

PA 69

SAN FRANCISCO DE ASIS.

PA 70

SAN GREGORIO MAGNO

PA 71

SAN ILDEFONSO

PA 72

siruiendoles las aguas de muro y defensa contra los Gitanos enemigos suyos, ú vuã te podemos dezir, q̃ assi como otro Moyses, tomando en sus manos la vara del re-

SAN JERONIMO.

PA 73

fidelissimo Christiano, y inimicissimo de herejes: auiẽdo en aquel tiempo muchos nado Sacerdote, y electo en Obispo, y

SAN JUAN CRISOSTOMO.

PA 74

SAN JUAN EVANGELISTA

PA 75

Griegos, y Romanos querian dendcar vi | veese claramente que auia algunos año,
toria, por el Laurel lo representauan. Con | que Decio era muerto ; quando fue mar-

SAN LORENZO, MARTIR.

PA 76

La vida de ſanta Suſaña, Virgen, y Martyr.

SANTA LUCIA.

PA 77

SANTA MARIA EGIPCIACA.

PA 78

SANTA MARTA.

PA 79

MARTIR

PA 80

ESCENA DE MARTIRIO.

PA 81

SAN MIGUEL ARCANGEL.

PA 82

el santo Perlado Hugon, el-
po sin sepultarse hasta el Mar
ana siguiente, y cõ ser el tiem

en la yglesia de la madre de Dios
venerado de fieles, haze menciõ
cto el martyrologio Romano.

a.152. De san Norberto, Arçobispo

instituydor del orden de Premonstre.

Entre otros juezes q̃ tuuo el
pueblo Israelitico q̃ le go-
uernaua administrado en el

cuydado de su palacio y casa real, el qual
era de carnes, q̃ daua a entẽder
y buen tratamiẽto de su persona.

SAN NORBERTO.

PA 83

CONVERSION DE SAN PABLO.

PA 84

SAN PABLO ERMITAÑO.

PA 85

SAN PEDRO Y SAN PABLO.

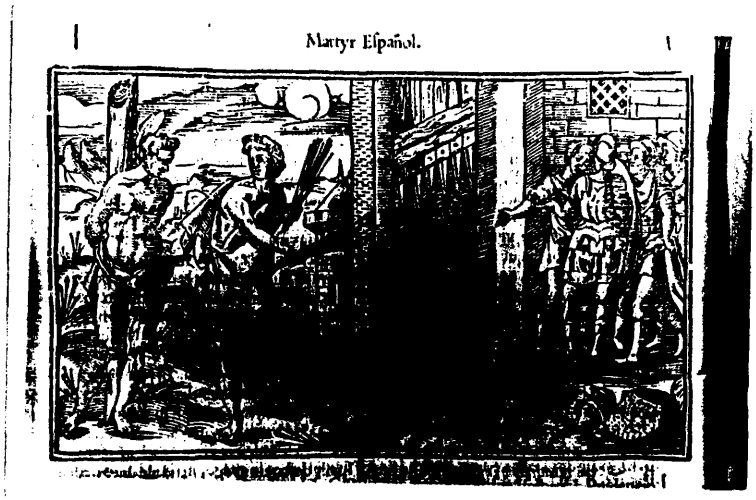
PA 86

SAN SEBASTIAN.

PA 87

SAN SIMON Y SAN JUDAS.

PA 88



MARTIRIO DE SAN VICENTE.

OTRAS ILUSTRACIONES

PA 89

SOLVE VÍNCLA REÍS, PROFER LVMEN CÆCIS.
MALA NOSTRA PELLE, BONA CVNCTA POSCE.

NTRA. SRA DE GUADALUPE.

BN. R/30597

PA 90

CASO MAYOR, Y PVNTO DE CONSCIENCIA, ACERCA de como se ha de predicar, tratar, y hablar, en publico en estos nuestros tiempos, de la purissima Concepcion de la Virgen Maria nuestra Señora, con vn Sermon al cabo del mismo misterio.

FORMADO, Y RESVELTO POR EL P. F. PHILIPPE de Ayala, Lector de Artes y Theologia, Consultor del Santo Oficio, Prouincial por segunda vez de la Santa Prouincia de Castilla, y Padre de la Orden de nuestro Padre San Francisco.

DIRIGIDO AL DVQVE DE LERMA, Marques de Denia, Comendador mayor de Castilla, Sumiller de Corps, Caballeriço mayor, y de los Consejos de Estado, y Guerra del Rey don Philippe el Tercero nuestro Señor.

CON PRIVILEGIO.

EN TOLEDO, Por Bernardino de Guzman, Año de 1616.

INMACULADA.

BU, 2/35726

PA 91

HISTORIA ECLESIASTICA

DE NVESTROS TIEMPOS, QVE ES COMPENDIO DE LOS EXCELENTES FRVTOS QVE EN ELLOS EL ESTADO Eclesiastico y sagradas Religiones han hecho y hazen, en la conuersion de idolatras y reducion de hereges. Y de los ilustres martirios de varones Apostolicos, que en estas heroicas empressas han padecido.

POR EL P. F. ALONSO FERNANDEZ, de la Orden de santo Domingo, de la Prouincia de España, del insigne Conuento de S. Vicente Ferrer de Plazencia.

AL PRINCIPE DE ESPAÑA NVESTRO SEÑOR Don Filipe Domingo Victorio.

Bonorum laborum gloriosus est fructus, Sap. 3.

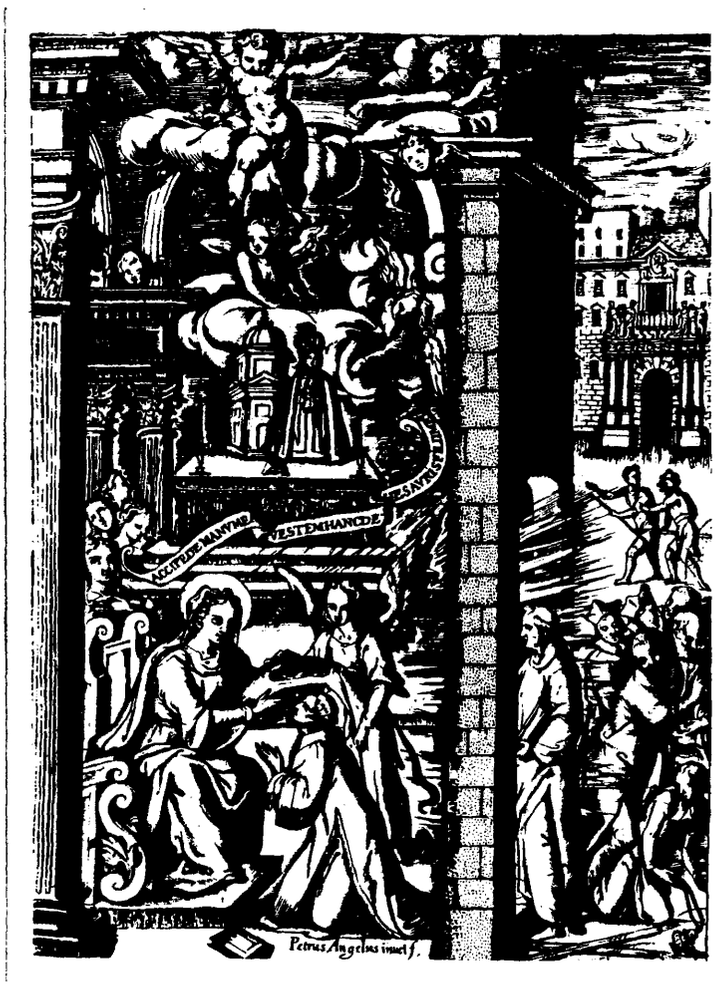
CON PRIVILEGIO.

En Toledo, Por la viuda de Pedro Rodriguez Impressor del Rey N.S. Año de 1611.

VIRGEN DEL ROSARIO ENTRE STO DOMINGO Y S. FRANCISCO.

BN, R/23457

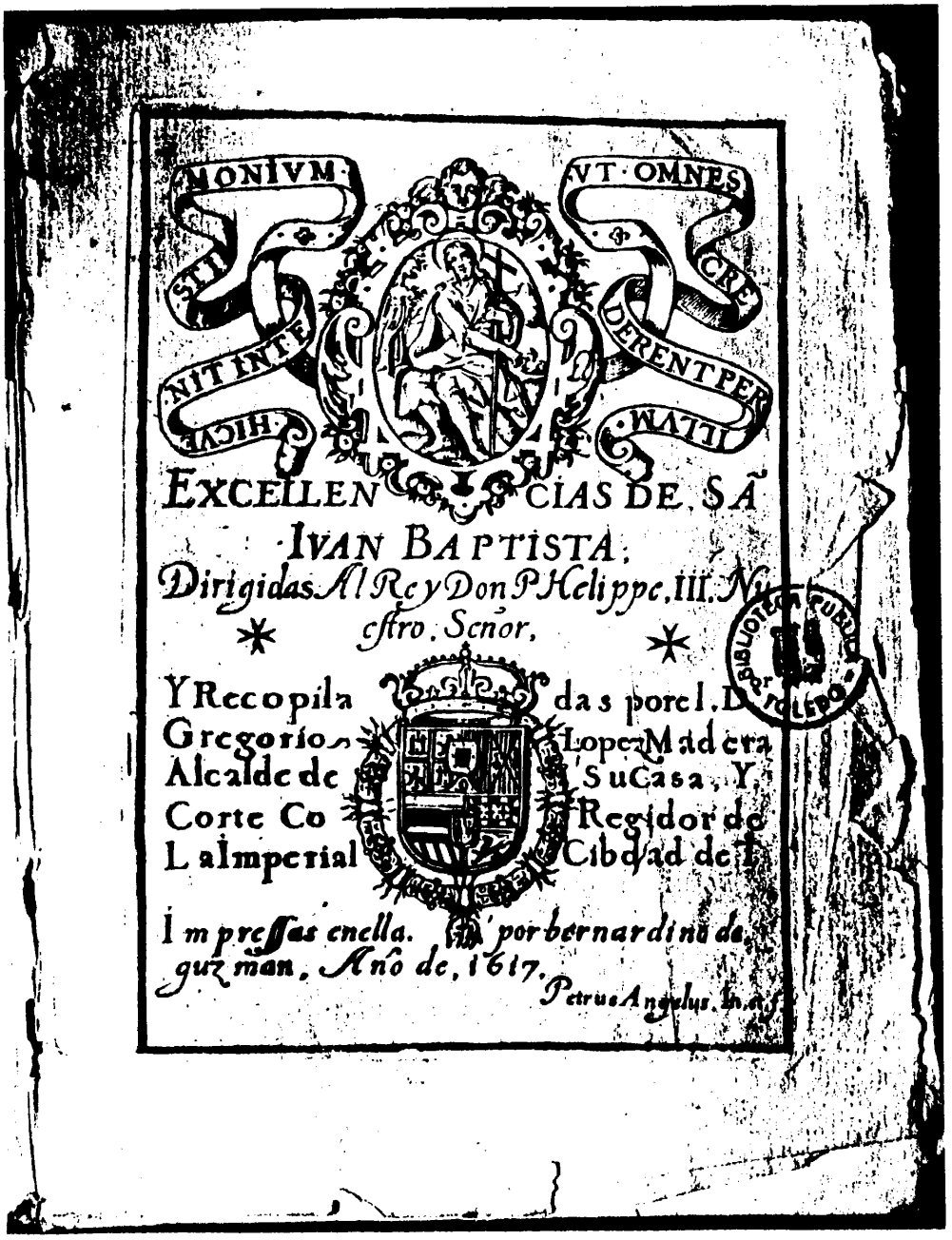
PA 92



VIRGEN IMPONIENDO LA CASULLA A S. ILDEFONSO

BN, R/10938

PA 93



SAN JUAN BAUTISTA.

BN, 3/53597

PA 94

HISTORIA DE NVESTRA SNORA DE GVADALVPE

CONSAGRADA A LA SOBE-
rana magestad dela Reyna delos Angeles
milagrosa patrona deeste sanctuario.

POR FRAY GABRIEL
De Talauera prior dela misma casa.

Com priuilegio en Toledo en casa de Thomas de Guzmã
Petrus Angelus. 1597 fecit.

PORTADA CALIGRAFICA.
BU, R/30597

CATALOGO GRAFICO

DIEGO DE ASTOR

(DA 1 - DA 52)

RETRATOS

DA 1 - DA 4

DA 1

DOÑA SANCHA ALONSO

BN, ESTAMPAS
IH, Nº 8489

DA 1a

DOÑA SAUCHA

COMENDADORAS DE SANTIAGO. TOLEDO.

DA 1b

DOÑA SAUCHA

COMENDADORAS DE SANTIAGO. TOLE

DA 1d

RETRATO "A LO DIVINO" DE UNA AUSTRIA (P. RUIZ GONZALEZ)

COMENDADORAS DE SANTIAGO. MADRID

DA 1c

DOÑA JUANA DE PORTUGAL
(P. LEONI)

DESCALZAS REALES.
MADRID

DA 2

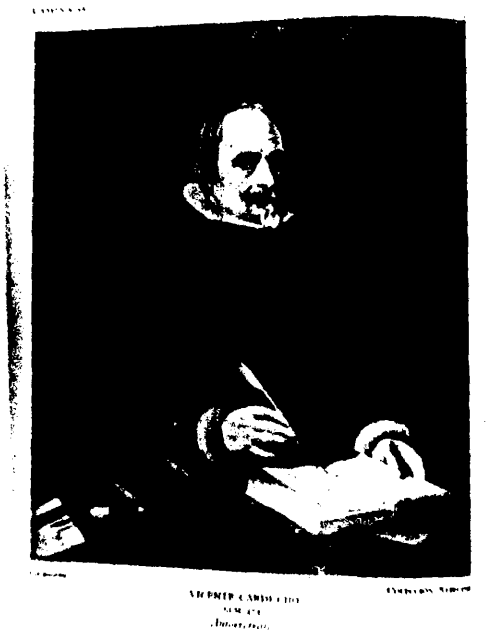
MAURO CASTELLÀ FERRER

BN, R/19382

DA-2a

FRAY JOSE DE SIGUENZA (B. CARDUCHO) ELESCORIAL

DA 2b



AUTORRETRATO (V. CARDUCHO) COL. STIRLING

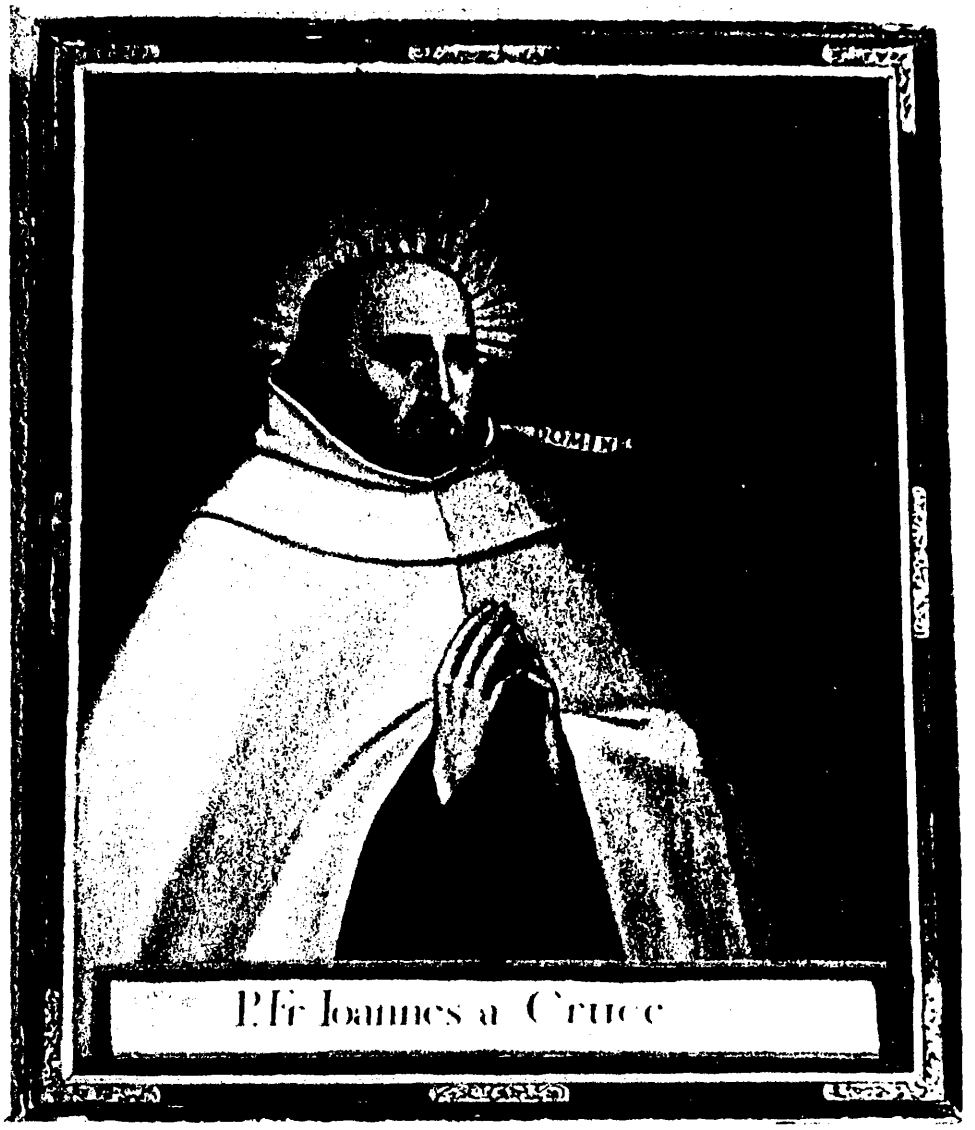
DA 3

Venerabilis P. Fr. Ioannes a Cruce hispanus, B. Virginis Teresæ a Iesu Carmelitarum discalceatorum Matris & Fundatricis primus filius, ac fidelissimus coadiutor, diuinis afflatus colloquijs, Segouiæ ante imaginem Christi Domini crucem baiulantis orans, ab ipso Dnō interrogatus IOANNES QVID VIS PRO LABORIBVS? *respondit* DOMINE PATI ET CONTEMNI PRO TE. *Clarus miraculis dum uixit & nunc vere viuens Obijt Vbetæ 14 Decembris anni 1591. ætatis suæ 49. Inde Segouiam translatus honorifice editus* &c.

S. JUAN DE LA CRUZ

BN R/31579

DA 3a



S. JUAN DE LA CRUZ

CONV. P. CARMELITAS
SEGOVIA.

DA 36

S. JUAN DE LA CRUZ

CONV. M. CARMELITAS
SEGOVIA

DA 3c

JESUS NAZARENO

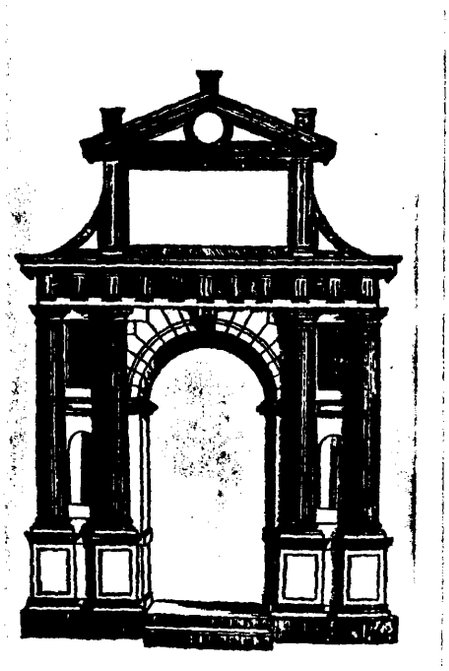
CARMELITAS
SEGOVIA

PA 8

PRUEVA DE LA PURISSIMA CONCEPCIO
D LA VIRGE MARIA S N

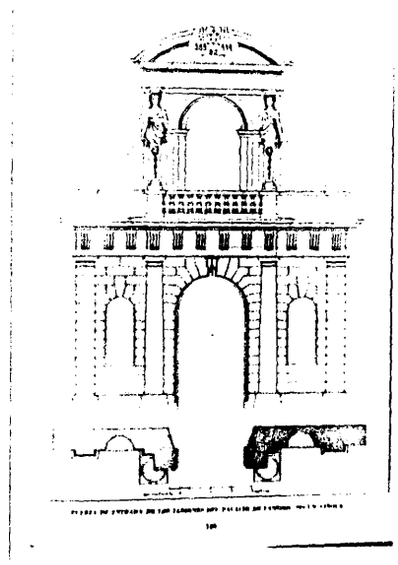
BN, 3/54852

a



ERLIO.

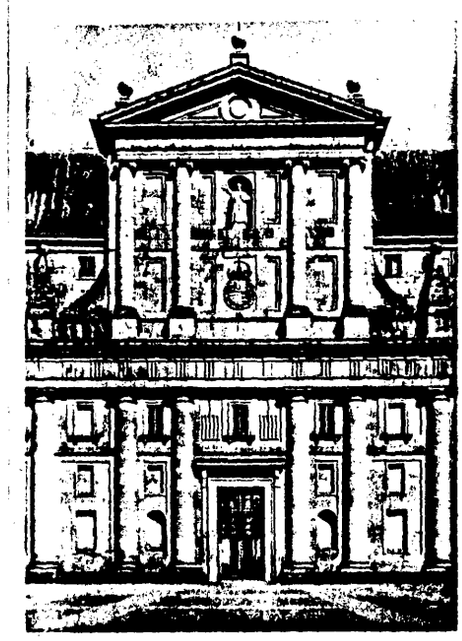
PA 8b



DIBUJO DE LA PUERTA. (VIGNOLA)

VILLA FARNESE ROMA.

PA 8c



FACHADA PRINCIPAL EL ESCORIAL.

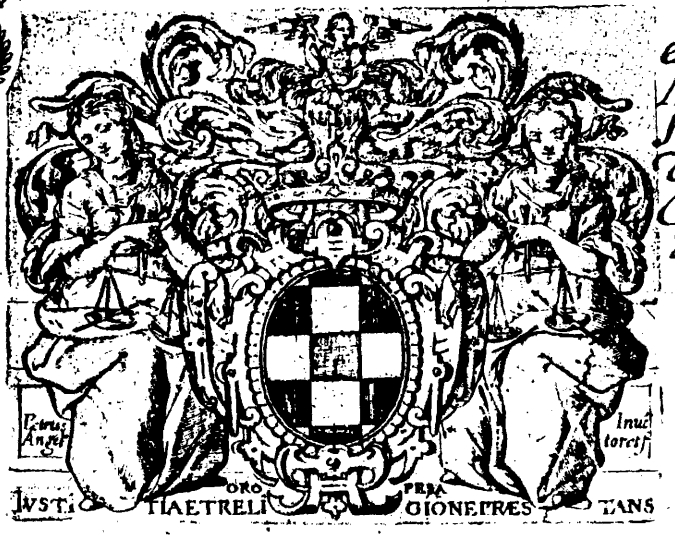
PA 9

EMPLEO. Y EXERCICIO SANCTO SOBRE LOS EVANGELIOS DE las Dominicas de todo el año.

Tomo primero.

POR EL PADRE FRAY DIEGO DE la Vega, Guardian del Conuento de San Francisco de Ciudad Real.

DIRIGIDO A DON IOAN ALVAREZ de Toledo, Conde de Oropesa, de Velbis y Deleytosa, Marques de Iarandilla, señor de Ceuolla, &c.



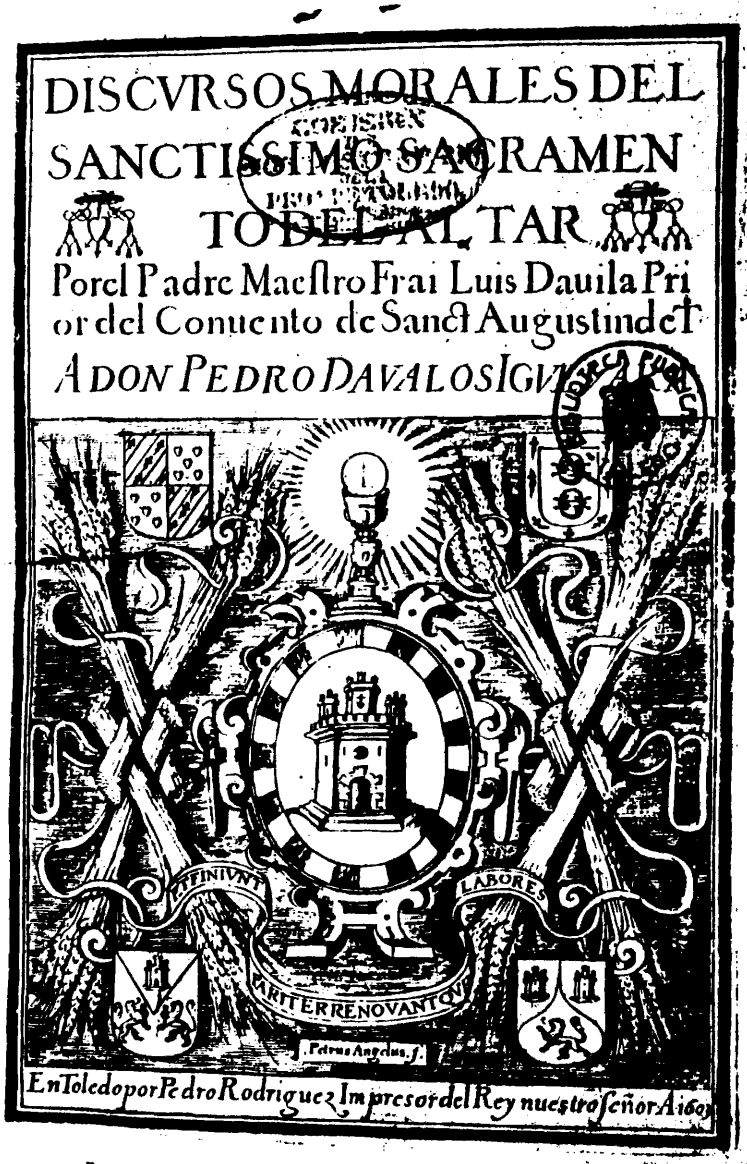
de la Libreria de S. Bernardino de Colmena de Oropesa

CON PRIVILEGIO.
En Toledo por Thomas de Guzman, Impressor de libros, Año 1604.

ESCUDO DE DON JUAN ALVAREZ DE TOLEDO

BN. 3/73923

A 10



ESCUDO DE D. PEDRO
DAVALOS Y GUEVARA

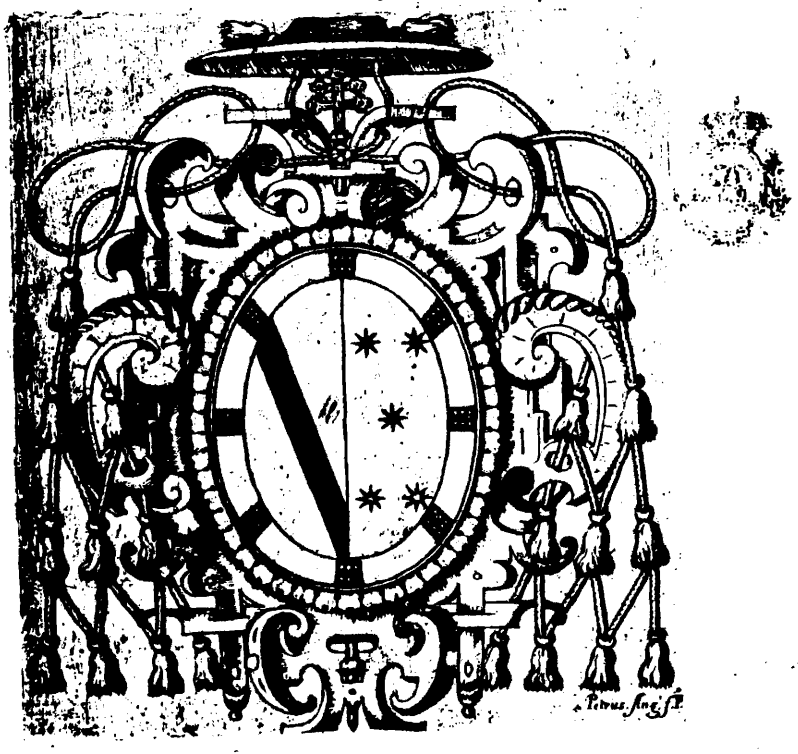
BN. 3/17535

P.A 15

CONSTITVCIONES SYNODALES DEL ARÇOBISPADO DE TOLEDO.

HECHAS, COPILADAS, Y ORDENADAS por el Illustrissimo y Reuerendissimo señor Don Bernardo de Rojas y Sandoual, Cardenal de la santa Yglesia de Roma, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller mayor de Castilla, del Consejo de Estado del Rey Don Philipe tercero, nuestro señor.

Y publicadas en la Synodo diocesana que celebró su Señoria Illustrissima en la ciudad de Toledo, a treze de Iunio, de 1601.



En Toledo, por Pedro Rodriguez, Impressor del Rey nuestro señor. Año M. DC. I.

ESCUDO DEL CARDENAL D. BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS

BN, S/12327

ANTIGUO TESTAMENTO

PA 16 - PA 34

BN, R/ 34799
R/ 32088
R/ 32084
R/ 32085

DA 4

MEMORIAL DE INSERCIONES GENEALOGICAS

AL REY N.S. DON CARLOS II.

TOCANTES A LA CASA, Y MAS ANTIGVO SOLAR DE SAAVEDRA,

DEDICADO, Y DIRIGIDO AL SAGRADO, DEVOCION, Y PATROCINIO DE

S.R SAN FERNANDO XXXIII. REY,

DE LOS GLORIOSOS RESTAVRADORES

DE ESPAÑA.

POR DON FERNANDO DE SAAVEDRA RIVADENEIRA

Y FIGVEROA XXXIII. POSSEEDOR DE LA TAL CASA, Y SOLAR.

S. FERNANDO

BN 2/56689

DA 4a

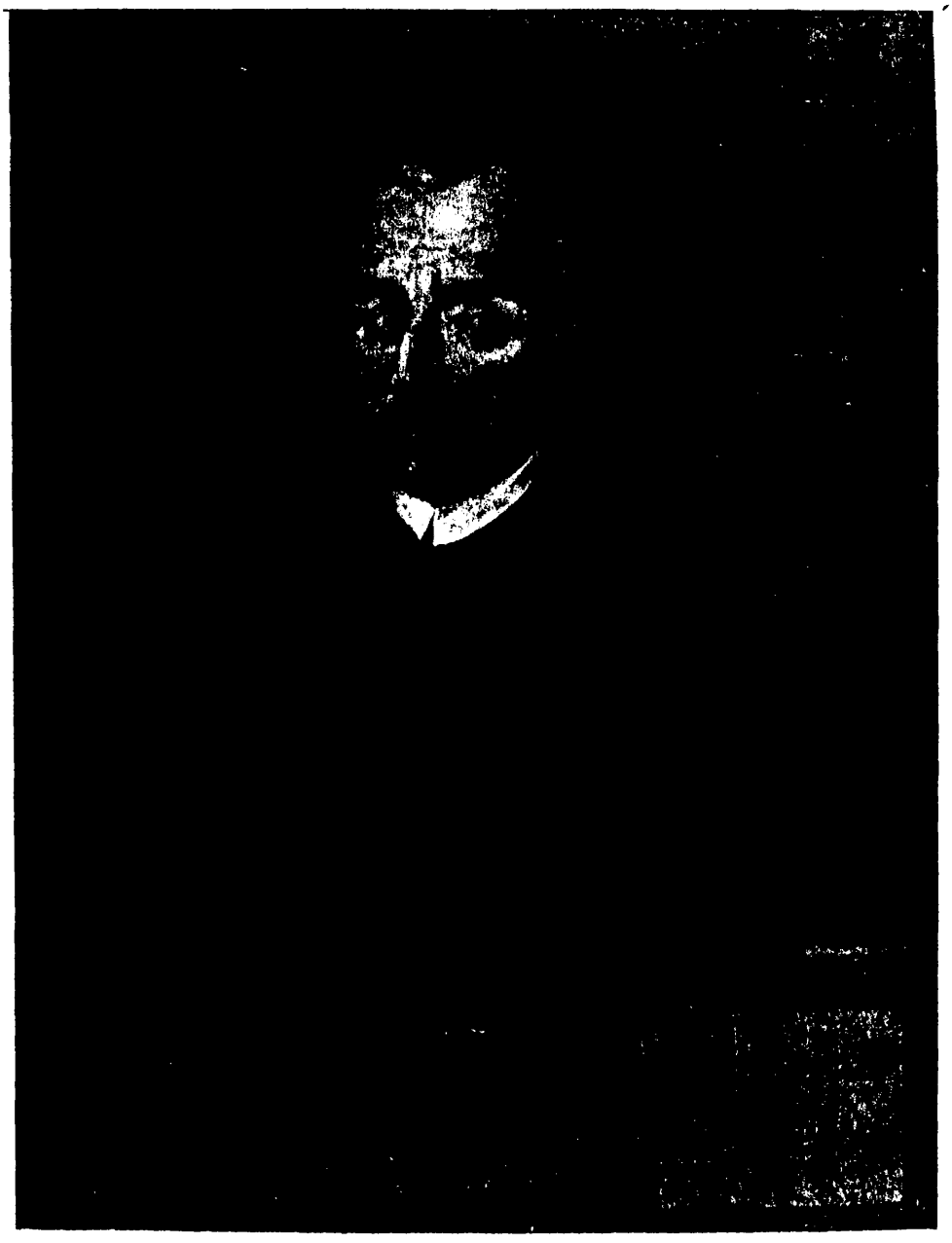
SANTIAGO EN LA BATALLA DE CLAVIJO BN R/19382

DA 4b

EXPULSION DE HELIODORO (del.) (RAFAEL) VATICANO

DETALLE DA 12

DIEGO DE COLMENARES



DIEGO DE COLMENARES

IGL. SAN QUIRCE
SEGOVIA

PORTADAS ARQUITECTONICAS

DA 5 - DA 12

DA 5

INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM
ET EXPURGATORUM

BN 3/18530

DA 5a

PORTADA TRATADO DE PALLADIO

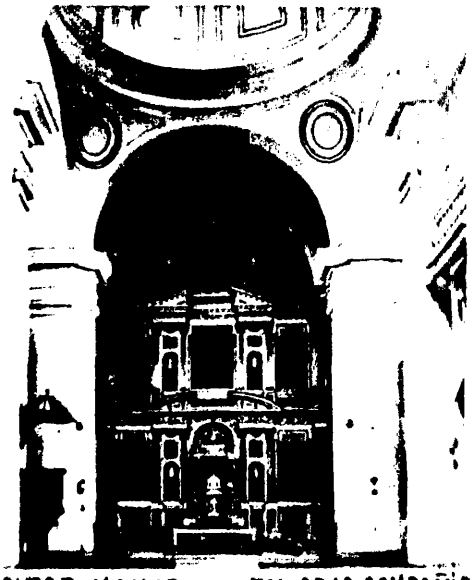
DA 5b

RETABLO DE EL GRECO
TOLEDO, MUS. DE SANTA CRUZ

DA 5c

PORTADA DE LA CHANCILLERIA GRANADA

DA 5d



ALTAR MAYOR IGL. DE LA COMPAÑIA
ALCALA DE HENARES

DA 6

HISTORIA

De la Provincia de S. VICENTE De Chiapa y Guatemala De la Orden de nro Glorioso PADRE SANCTO DOMINGO

Escriuese juntamente los principios de las demas Prouincias desta Religion de las Indias Occidentales, y la Secular de la Gouernacion De Guatemala

AL CONDE DE LA GOMERA

Del Consejo del Rey nuestro Señor Su Presidente y Capitan General

POR EL PRESENTADO FRAY ANTONIO DE REMESAL

De la misma Orden de Predicadores de la Prouincia de España Natural de la Villa de ALLARIZ En el Reyno de Galicia

En Madrid año de M.DC.XIX
Por Francisco de Angulo

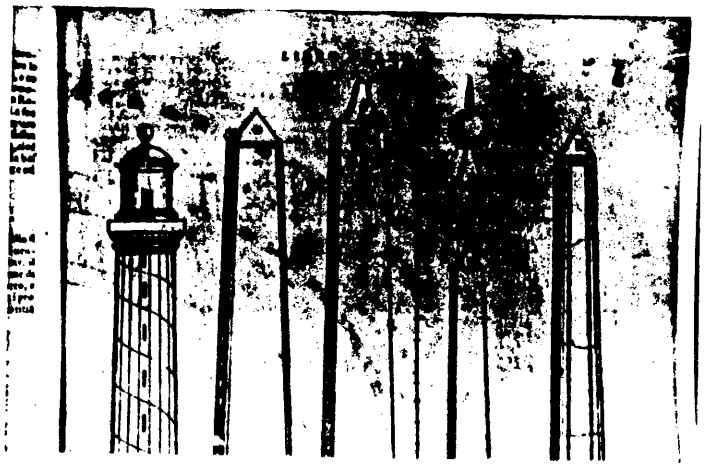
DA 6a

RETABLO DE SANTO DOMINGO EL ANTIGUO TOLEDO

DA 6b

PORTADA CAPPELLA NICCOLINI SANTA CRUZ FLORENCIA

DA 6c



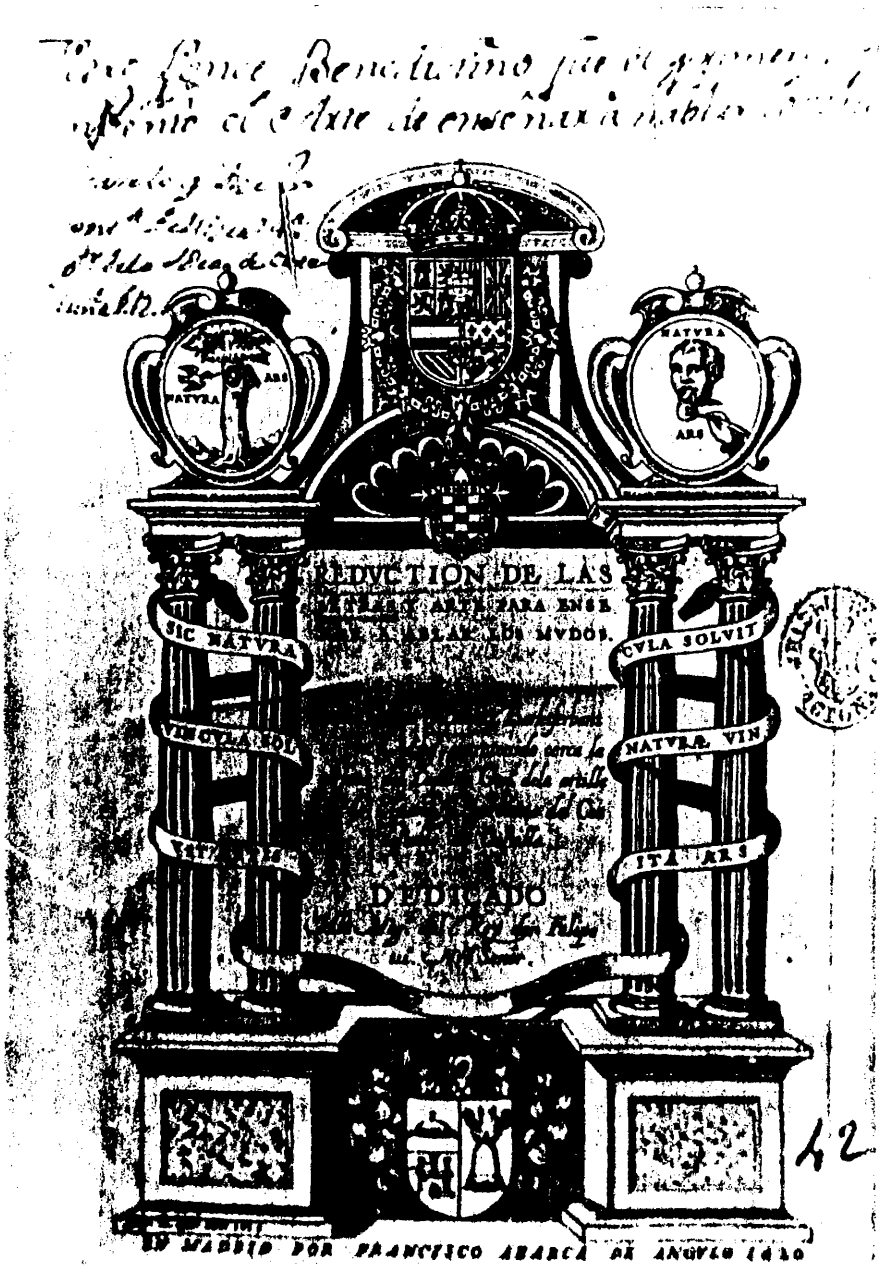
P: REMATE DE OBELISCO SERLIO

DA 7

ISAGOGE IN TOTAM SACRAM SCRIPTURAM

BN 2/40627

DA 8

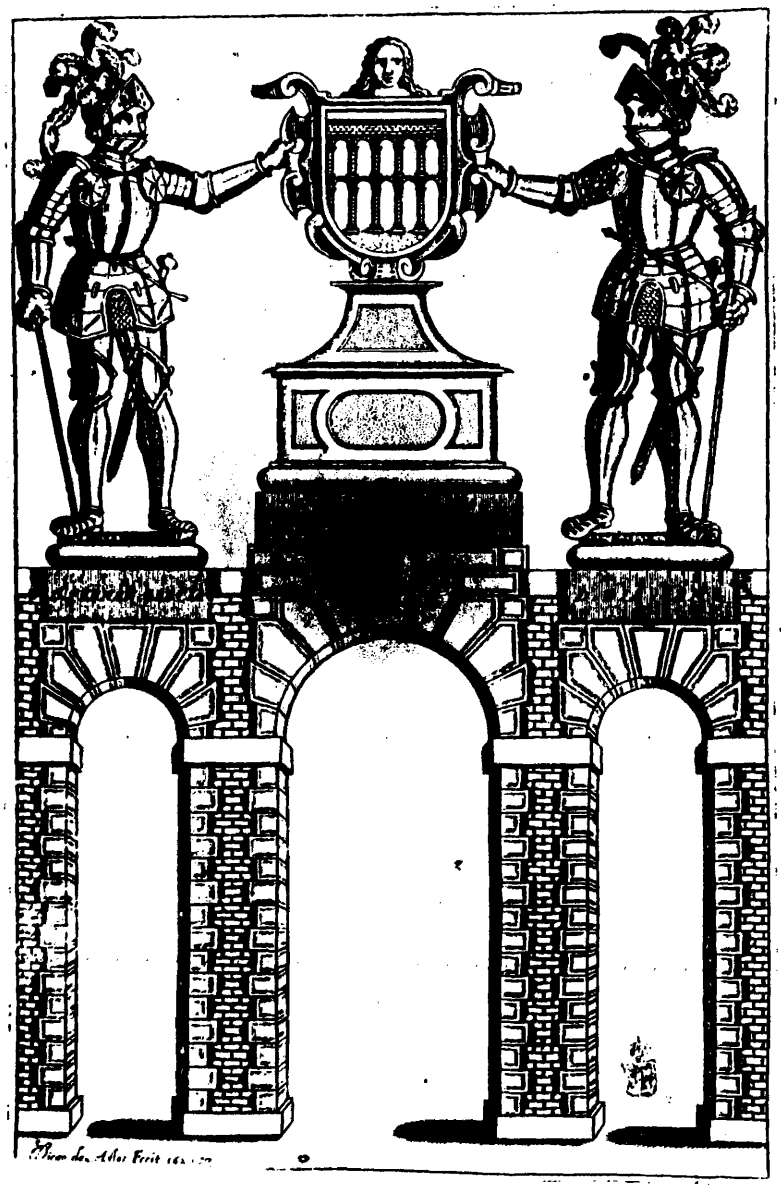


42

REDUCTION DE LAS LETRAS Y ARTE PARA ENSEÑAR A ABLAR LOS MUDOS

BN R/22649

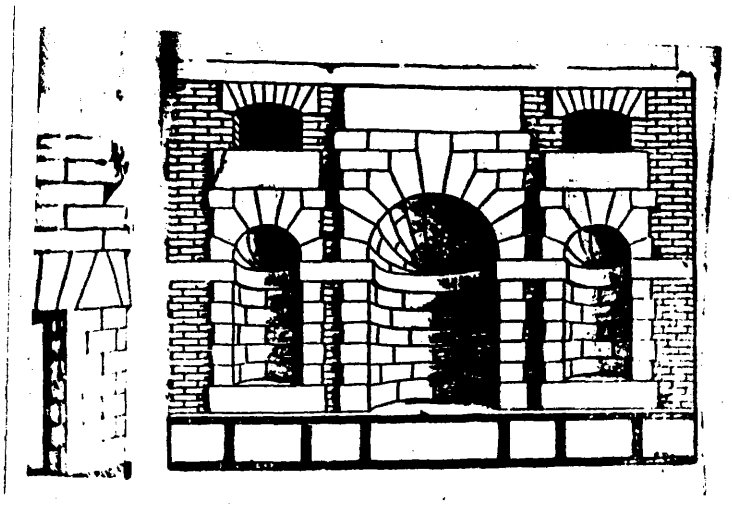
DA 9



PUERTA DE GUADALAXARA

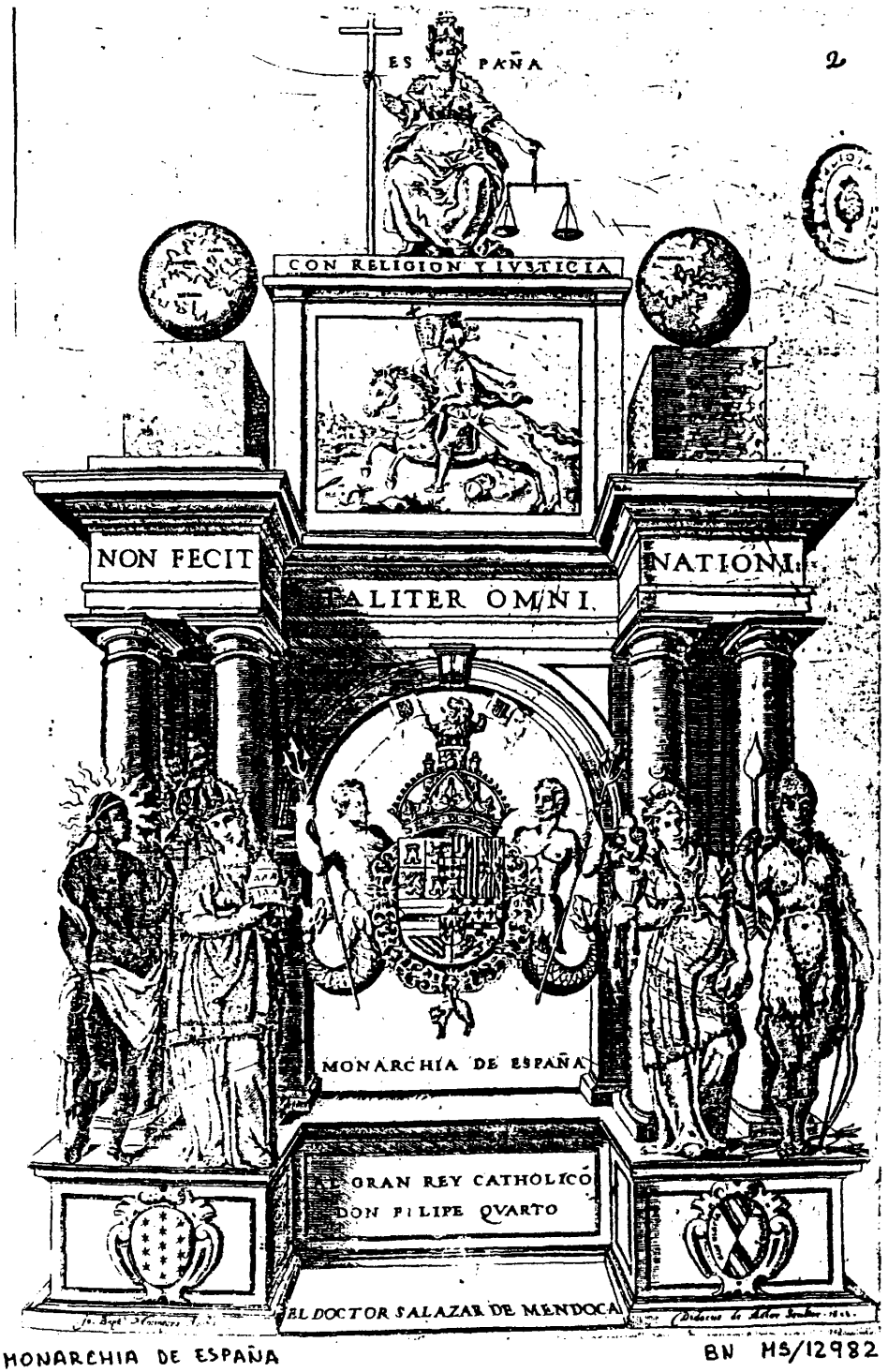
BN R/19789

DA 9a



DA 9b

DA 10



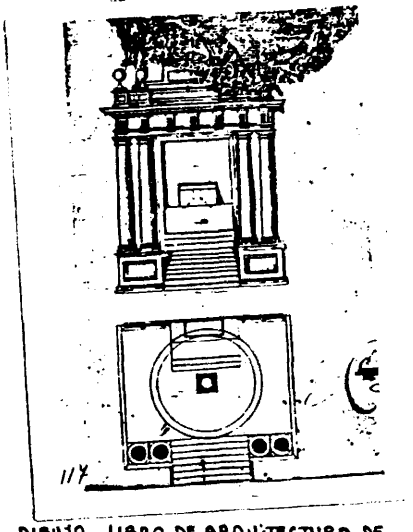
MONARCHIA DE ESPAÑA

BN MS/12982

DA 10a

PORTADA ANTESACRISTIA CAT. MURCIA

DA 10b

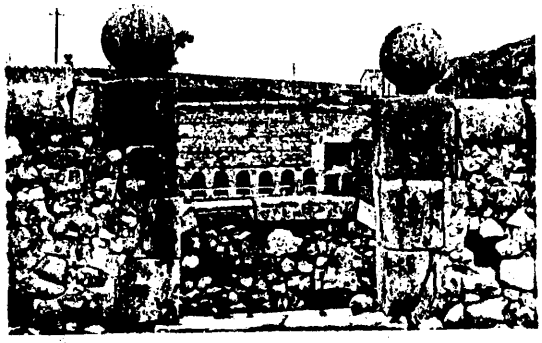


DIBUJO - LIBRO DE ARQUITECTURA DE HERNAN RUIZ EL JOVEN

DA 10c

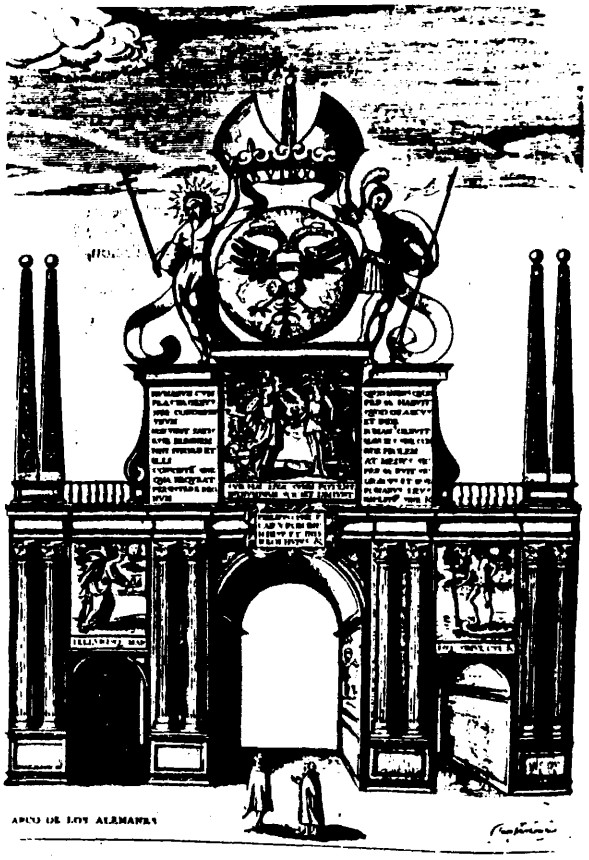
ARCO DE TRIUNFO. AMBERES 1549

DA 10d



LAVADERO DE OCAÑA (det.)

DA 10e



ARCO DE LOS MERCADERE[illegible] EM[illegible] LIS[illegible] 1[illegible]

DA 11

IN EPIST. B. PAVLI APOST. AD PHILIPENSES

BN 3/22416

DA 12

EN SEGOVIA POR DIEGO. DIEZ. INPRESOR. A COSTA DE SV AVTOR. AÑO 1637.

HISTORIA DE LA INSIGNE CIUDAD DE SEGOVIA BN R/19789

PORTADAS HERALDICAS

DA 13

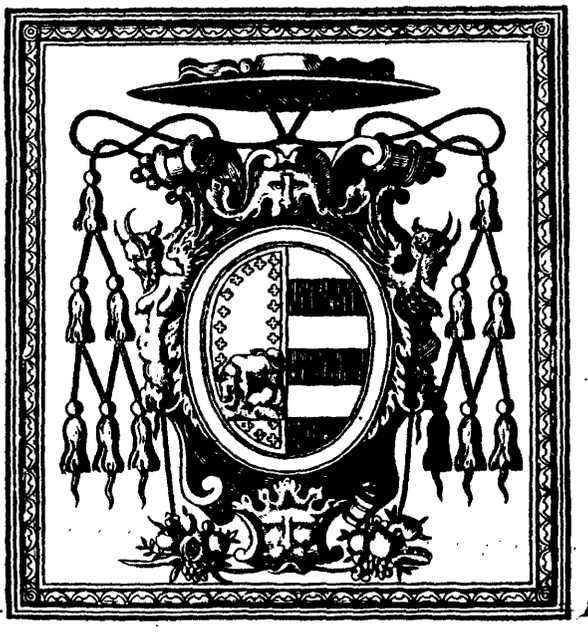
DA 13

OBRAS ESPIRITVALES

que encaminan a vna alma ala perfecta vnion con Dios Porel Venerable P.F. IVAN DELA CRVZ, primer Descalzo dela Reforma de N. Señora del Carmen, Coadjutor de la Bienauenturada Virgen. S. Teresa de Iesus Fundadora de la misma Reforma.

Con vna resunta dela vida del Autor, y unos discursos por el P. F. Diego de Iesus Carmelita descalzo, Prior del Conuento de Toledo.

Dirigido al Ilustrissimo Señor Don Gaspar de Borja Cardenal dela Santa Iglesia de Roma, del titulo de SANTA CRVZ en Hierusalen.



Diego de Astor Fuit

ESCUDO DEL CARDENAL D. GASPAR DE BORJA

BN R/31579

VIDA DE SANTIAGO

DA 14 – DA 32

DA 14

BN R/19382

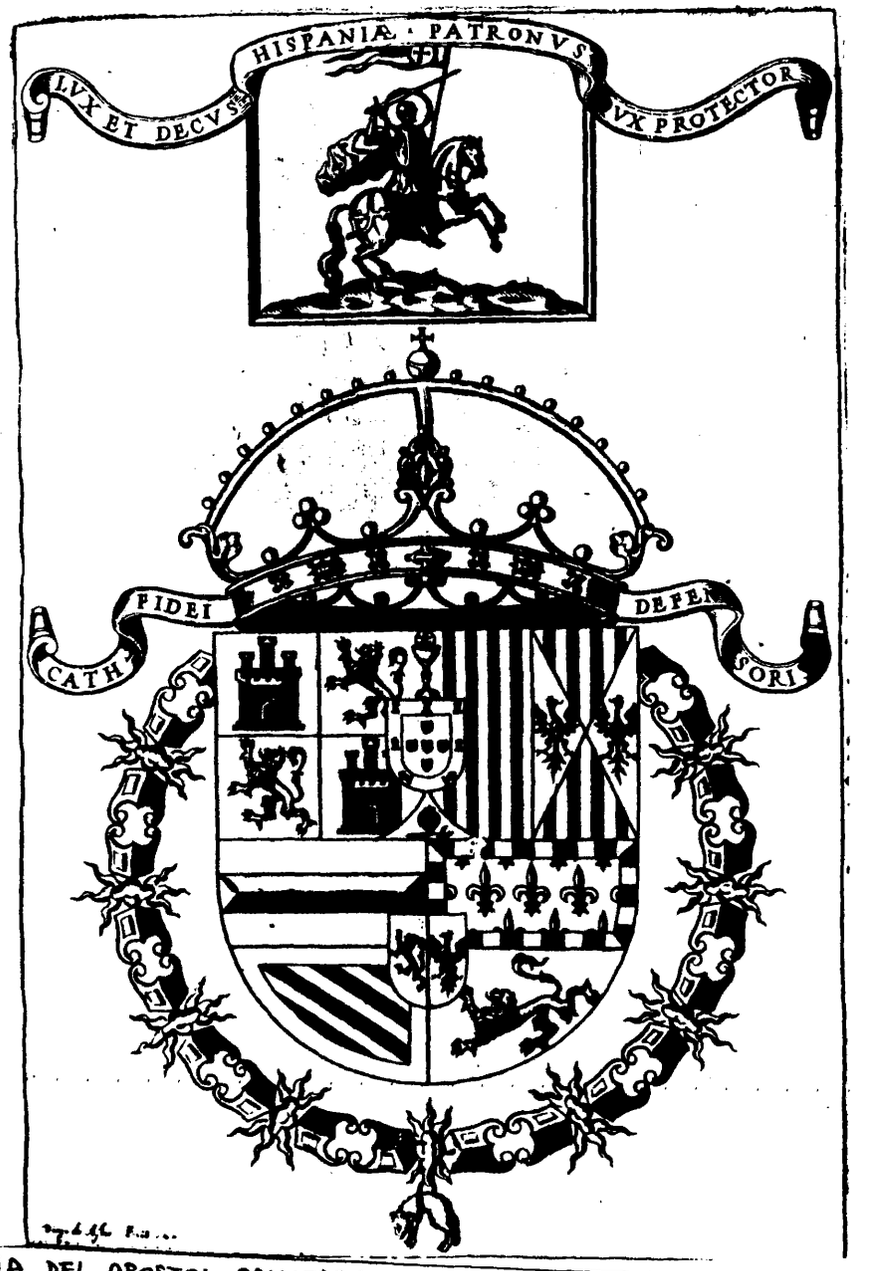
HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
PORTADA

DA 15

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
PRIVILEGIOS REALES Y DE LA NOBLEZA OFRECIDOS AL
APOSTOL SANTIAGO

BN R/19382

DA 16



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDO JACOBEO DEL REY FELIPE II

BN R/19382

DA 16 a

CAPITVLO PRIMERO DEL LIBRO SEXTO donde se quenta del Reynado de los Reyes Catolicos don Fernando, y doña Ysabel, y de los hijos que tuuieron, con el escudo de sus Reales Armas de Castilla, Leon, Aragon, Sicilia, Granada, de las colores que tengo referidas en las del Rey don Enrique Quarto su hermano, y cuñado: las de Aragon son quatro bastones roxos en campo de oro, y las de Sicilia de las mismas colores, Aguilas negras en campo de plata, y las de Granada campo de plata, granada verde, como aqui van estampadas en este escudo.

Reyes Catolicos

D. Fernãdo y D. Ysabel

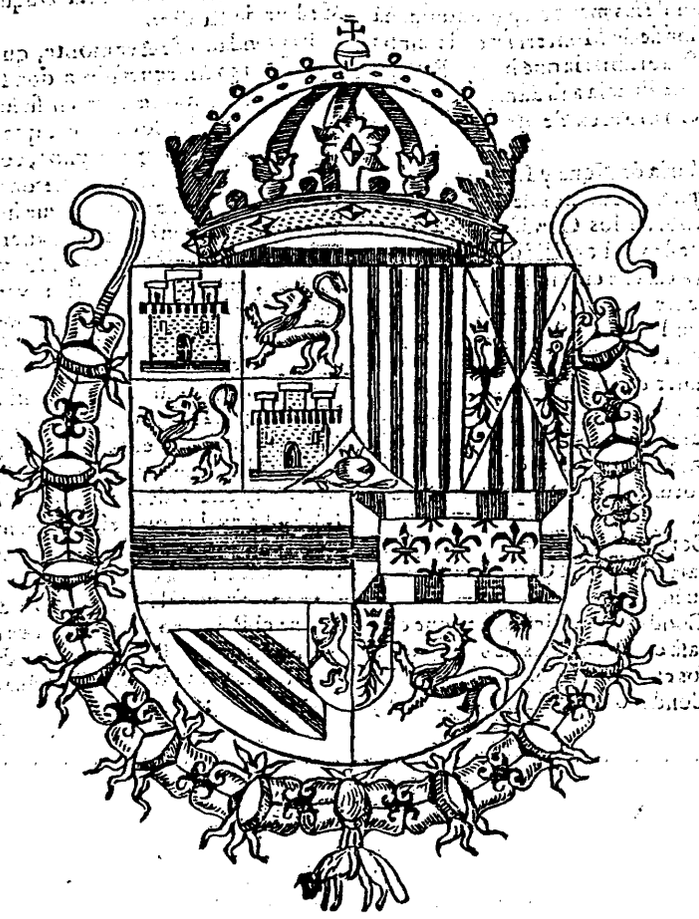
Año de 1474.

EN el capitulo primero del libro quarto deste Nobiliario hizimos memoria del segũdo matrimonio del serenissimo Rey don Iuã el Segundo, que es el que auemos menester para este lugar, y alli diximos, como deste segundo casamiento nacio la Reyna doña Ysabel, muger deste Catolico Principe de quien hemos de hablar de aqui adelante.

Don Fernando Quinto dẽste nombre, llamado el Catolico, y la Reyna doña Ysabel su muger señora propietaria de los Reynos de Castilla, y Leon sucedierõ en ellos al serenissimo Rey don Enrique el Quarto su cuñado, y hermano año de 1474. segun escriuen sus Coronistas. Fueron estos esclarecidos Principes vnos de los mayores Reyes que tuuieron estos Reynos inclitos, por la memoria de sus gloriosas hañazas, tenidos por la grandeza de su valor y prudencia, y temidos de todos sus aduersarios por la sagazidad con que trataron la reputaciõ, y potencia de sus armas, dando principio cõ ellas a la Monarquia dichosa que gozan sus sucessores, concediendoles el cielo, por el gran zelo que tuuieron a la Fe Catolica, el nueuo mundo que se descubrio

DA 166

Capitulo primero del libro VII. En que se da cuenta del titulo y Reynado, y decendencia de los Reyes D. Felipe Primero, y de la Reyna D. Iuana su muger, señora propietaria destos Reynos, con el escudo de sus armas, que son las que auemos referido de sus colores en los escudos Reales antes deste, que van aqui acrecentadas con las del Rey su marido, que son faxa de plata campo de sangre por la casa de Austria, y por la de Borgoña, vandas azules, y de oro, con orla de sangre, y por las del pais de Artoes flores de oro, campo azul, orla de escaques roxos, y blancos, y las de Brabante, Leon de oro, campo negro con su tuson, como van aqui estampadas.



Rey Don Felipe el I.
y la Reyna D. Iuana,
Año de 1504.

EN el capitulo primero del libro sexto hizimos memoria de los hijos de los gloriosos Reyes Catolicos dõ Fernando y doña Ysabel, y alli escriuimos como

Cap. 1. del lib. 8. Donde se escriue y da cuenta de los titulos Imperial, y Reyno, y decendencia del Augustissimo Emperador don Carlos, Rey de las Españas, y de ambos Orbes, y del escudo Imperial de sus armas, que son de las colores Reales que auemos escrito en el capitulo antes deste, como van aqui estampadas.

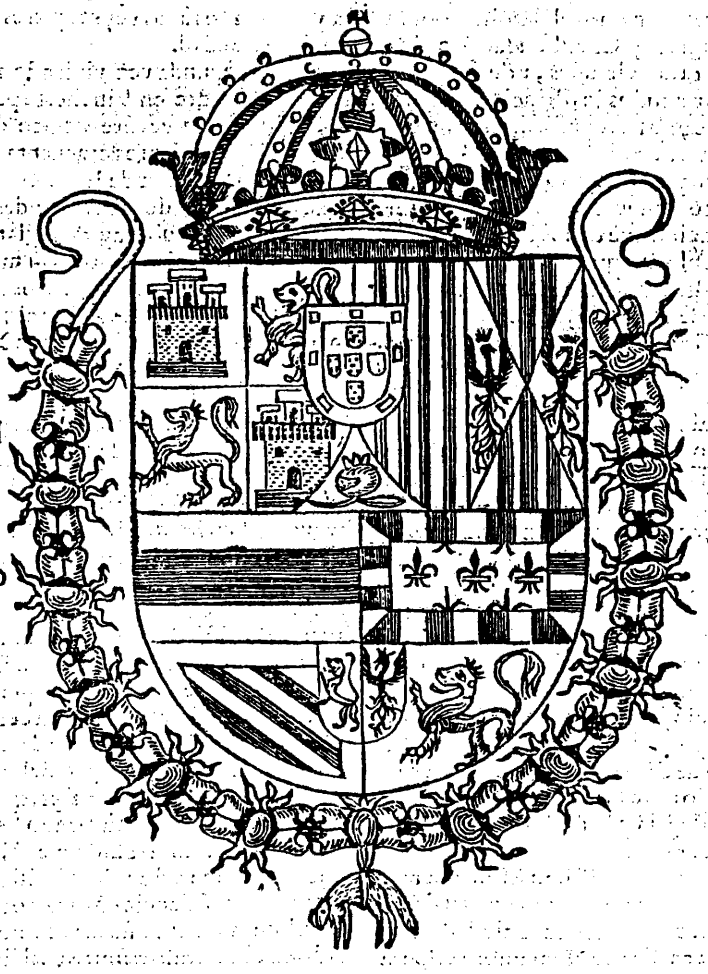
El Emperador don Carlos, Rey de las Españas, año de 1516.

EN el capitulo primero del libro setimo diximos, como el Rey don Felipe Primero, y la Reyna doña Iuana su muger, tuuieron por su hijo primogenito y sucessor en sus muchos Reynos y Señorios, al Emperador don Carlos Quinto, deste nombre, llamado el Maximo, y primero deste nombre entre los Reyes de Castilla y Leon, que començò a reynar en ellos, juntamente con la Reyna doña Iuana su madre, el año de mil y quinientos y diez y seis, por muerte del Catolico Rey don Fernando su abuelo y padre, en cuyo tiempo se hallaua la Reyna doña Iuana en la villa de Tordesillas, y el

Rey

DA 16 d

Capitulo primero del libro nono, en que se da cuenta del titulo Real y Reyno del Catolico Rey don Felipe el Segundo, donde se escriue la decendencia deste Catolico Monarca, y escudo Real de sus armas, que son de las colores que tenemos referidas en el escudo del Emperador don Carlos su padre, y en el Rey don Felipe su abuelo, como aqui van estampadas.



D. Felipe II deste nõbre Catolico Rey de las Españas año de 1556.

EN el capitulo primero del libro octauo deste Nobiliario auemos escrito como el Augustissimo Emperador don Carlos Rey de las Españas, y la Augustissima Emperatriz doña Ysabel su muger, Infanta de Portugal, tuuieron por su hijo primogenito a don Felipe Segundo deste nombre, que les fue sucessor y heredero

A 17

ISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
OCACION DE SANTIAGO, PREDICACION EN ESPAÑA,
UNDACION DE IGLESIAS Y MARTIRIO.

BN R/19382

DA 18

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
TRASLACION DEL CUERPO DE SANTIAGO

BN R/19382

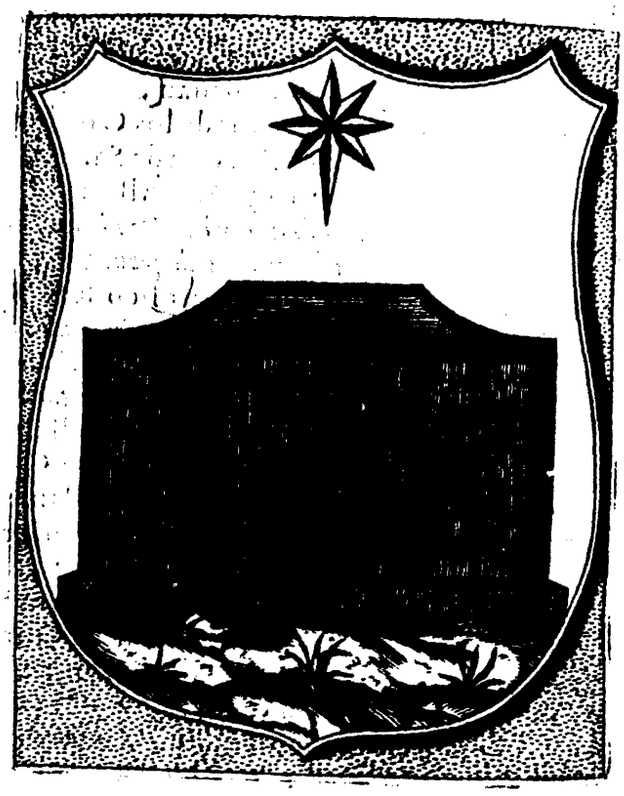
DA 19

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
INVENCION DEL CUERPO DE SANTIAGO

BN R/19382

DA 20

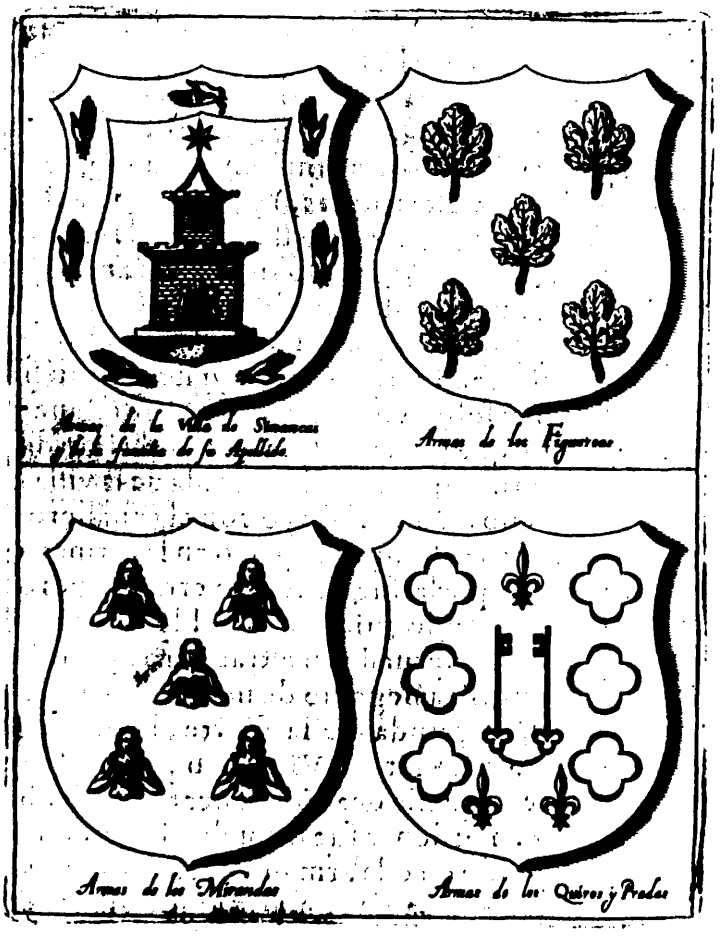
Historia del Apostol Santiago.



Grauissimos Autores afirman, que fue la inuencion del Santissimo cuerpo de Santiago en tiempo del S. Padre Leon tercero, al qual todos tienen por Autor de la referida Epistola. *Noscat fraternitas vestra*, que siempre la he tenido por del Papa San Leon quarto: Bien passara por esto, como passaron otros Autores, si la especulacion con que se mide la historia, y los emulos que tiene, dieran lugar a ello. De-
rentes opiniones, que es negocio de computacion
y el de los Pontifices, y el de los Reyes de nues-
las dificultades que auran notado los que

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDO DEL CABILDO Y CIUDAD DE SANTIAGO
BN R/19382

DA 21



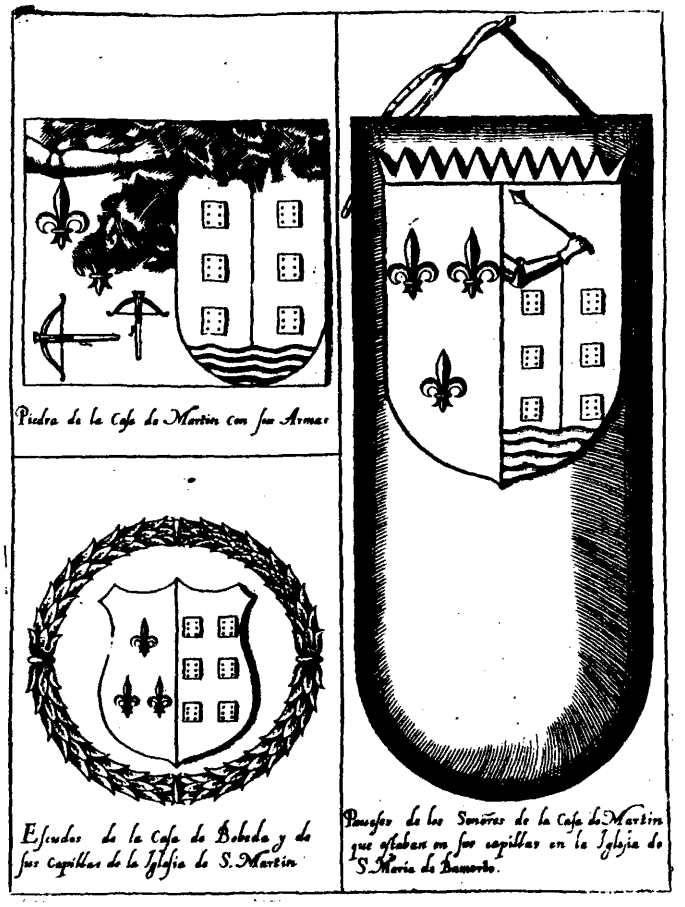
El antiguo y noble linaje de los Somoças en Galizia, trae por armas tres flores de lis de oro en campo azul, y seys dados, con seys puntos en cada vno en campo roxo, y vnas on al pie dellos, y vn braço con vna maça. Tiene la tradició rra del mismo linaje, y su blason, que las ganaron

Somoç

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDOS DE LOS SIMANCAS, FIGUEROAS, MIRANDAS
Y QUIRÓS Y PRADOS

BN R/19382

DA 22



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDOS DE LA CASA DE MARTIN
Y DE BOBEDA

BN R/19382

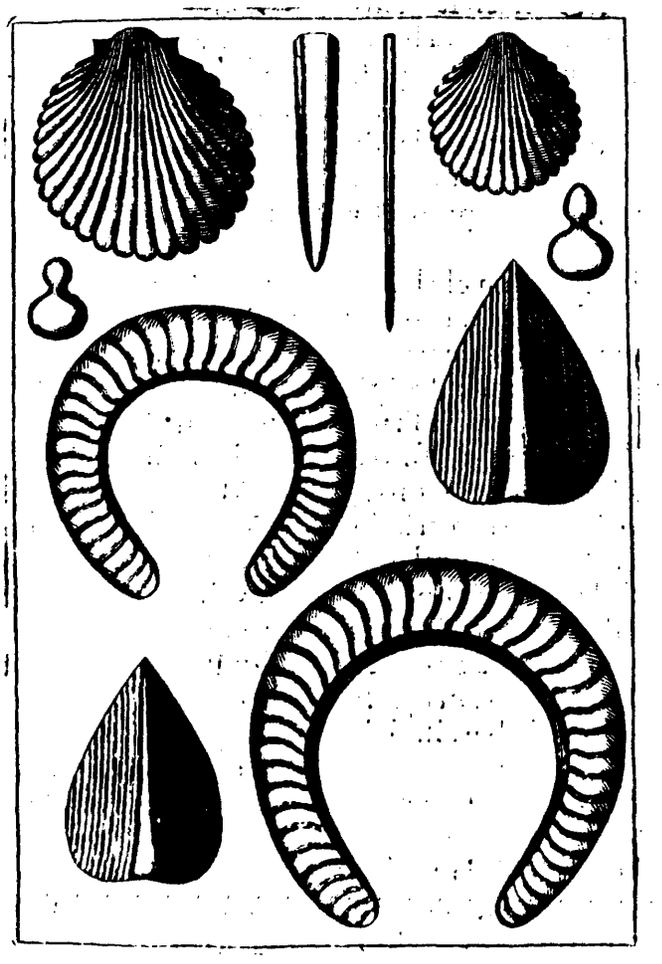
DA 23

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
SANTIAGO EN LA BATALLA DE CLAVIJO

BN R/19382

DA 24

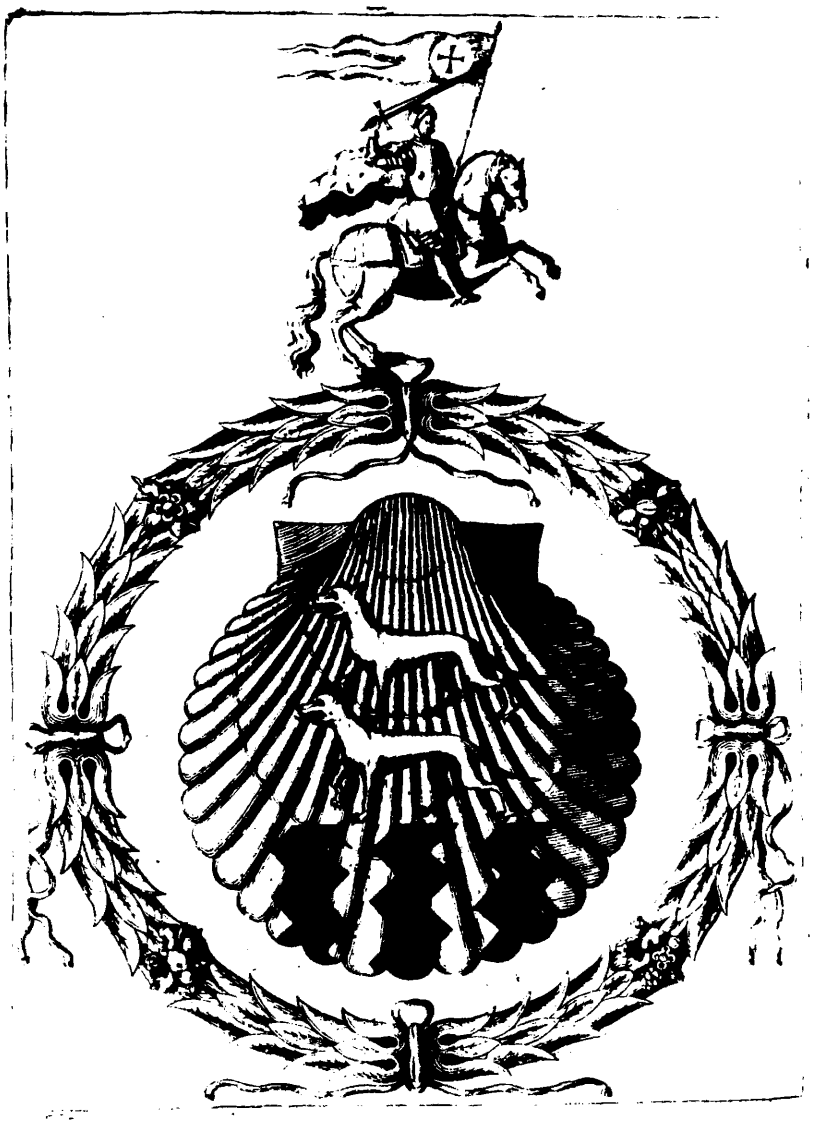
milia de donde deciende : otras Martin Ruyz de Lobera (hermano de Mateo Ruyz de Lobera , Gouernador de las Malucas, y Terrenate) naturales desta tierra, vnos de los Señores Solariegos de Valdeosera.



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
VENERAS, BORDONES Y CALABAZAS

BN R/19382

DA 25

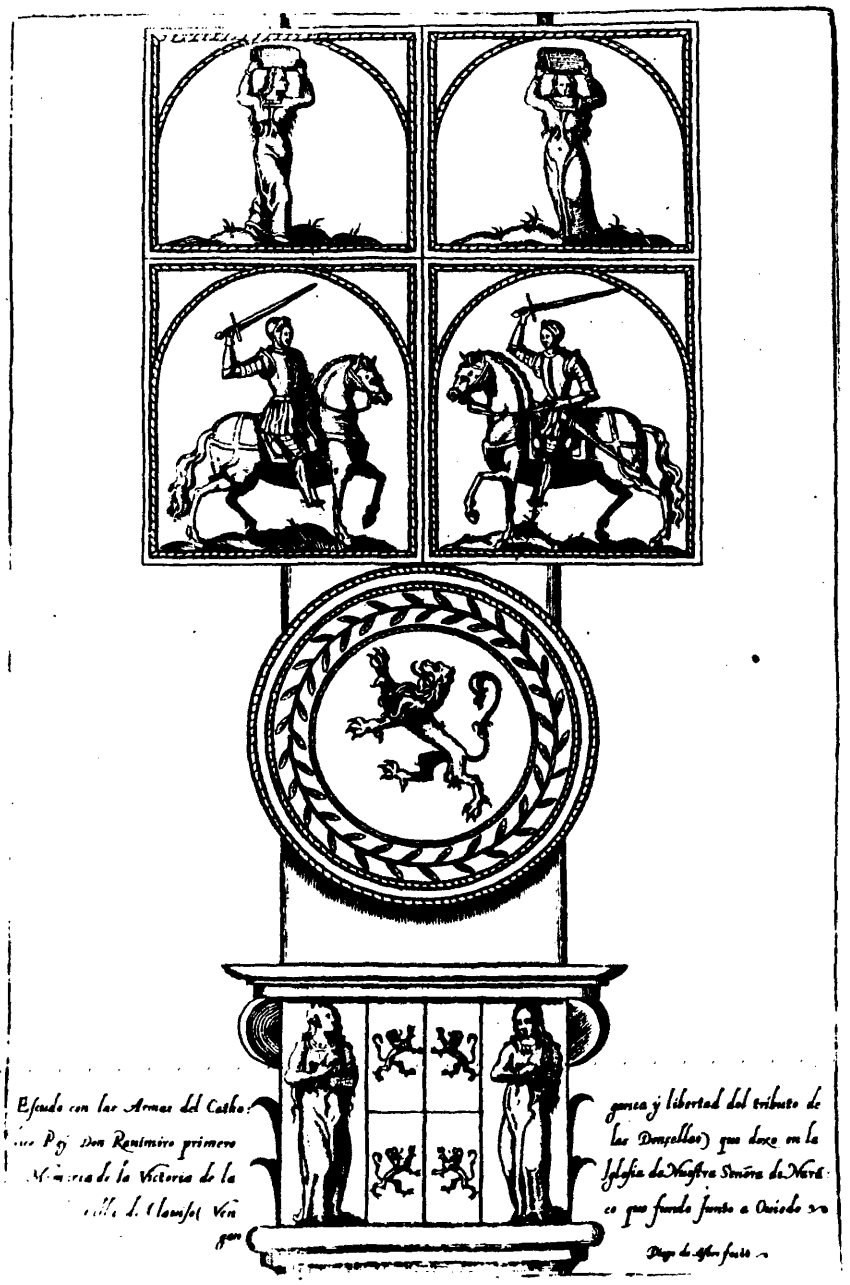


Y en los exercitos de los Reyes Catholicos traen su estandarte siempre de la misma manera, y todo el sembrado de

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDO DE LOS OSORIO

BN R/19382

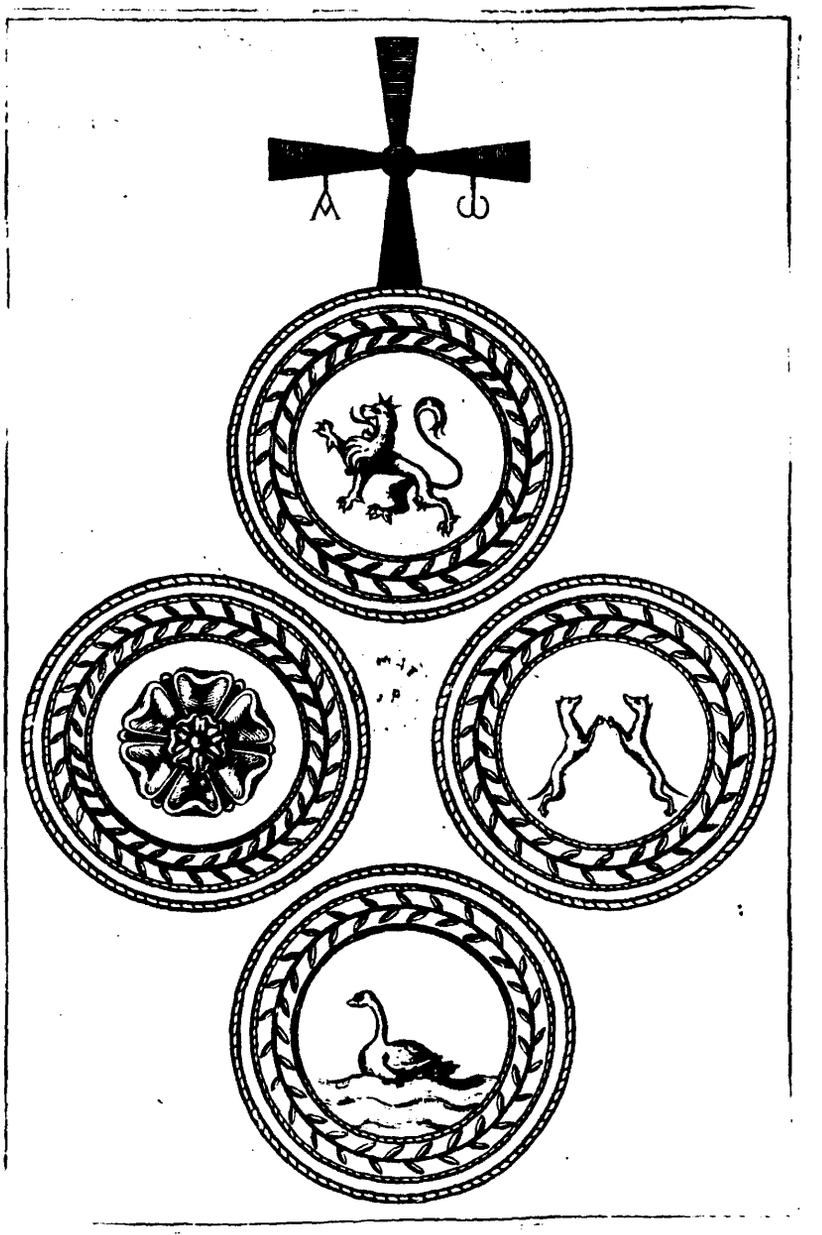
DA 26



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDO DEL REY RAMIRO I

BN R/19382

DA 27



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
ESCUDO DE SANTA MARIA DEL NARANCO

BN R/19382

DA 28

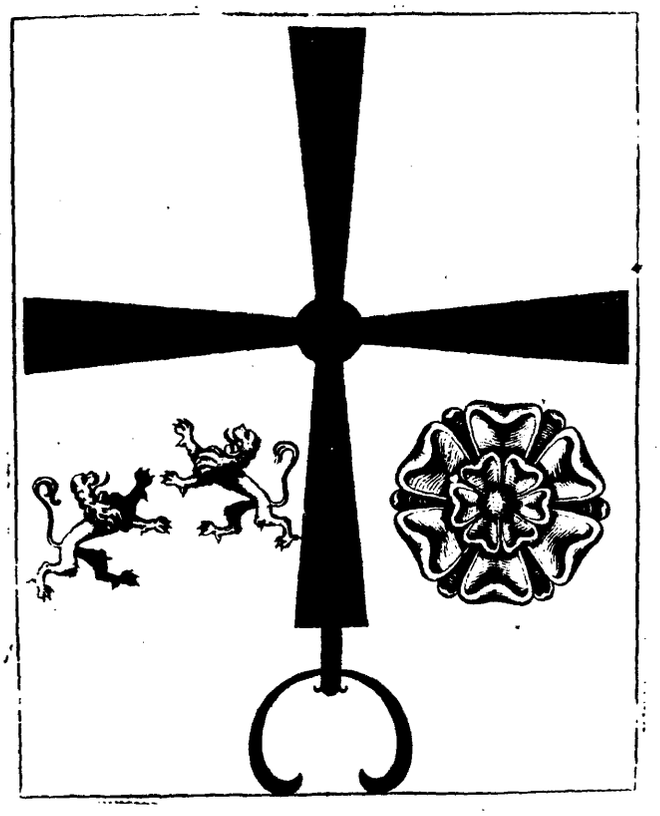
BN R/19382

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
INGRESO DE RAMIRO I EN LA ORDEN DE SANTIAGO
DE LA ESPADA

DA 29

Hiſtoria del Apoſtol Santiago

de la
de la
el Mo
de S.
de Ve



Segun eſtas Armas parece eſta Yglesia fundacion del
tolico Rey Don Ranimiro primero, pues ſon las miſ
que puſo en la Yglesia de nueſtra Señora de Naranco.
ſon para mi grandes argumentos la tradicion que afir
la fundacion deſta Igleſia, y Monaſterio de Vega cien a
antes que la del de Celanoua, que es el tiempo en que r
nò el Santo Rey Don Ranimiro primero, y auer dexad
miſmo Rey Cruz, y Leon en los eſcudos de la Yglesia

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
EMBLEMA DE RAMIRO I EN EL MONASTERIO DE
S. MUNIO DE VEGA

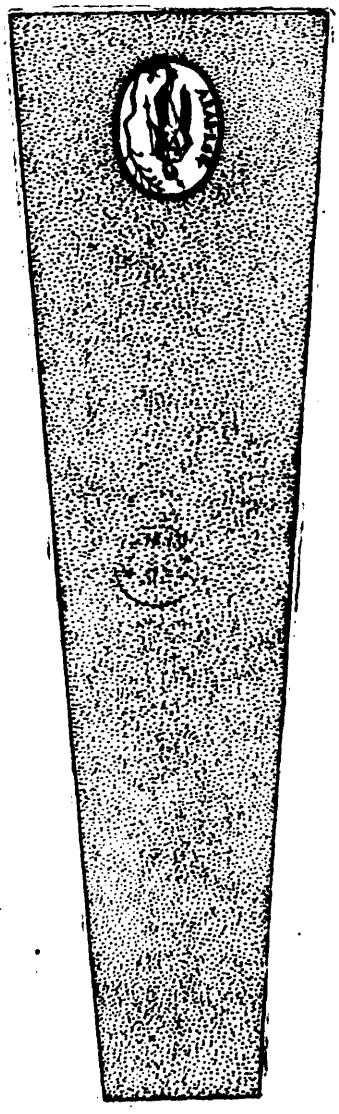
BN R/19382

DA 30

HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
DONACION DE ORDOÑO I AL APOSTOL SANTIAGO

BN R/19382

DA 31



HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
BRAZO DE LA CRUZ DONADA POR ALFONSO III
AL APOSTOL SANTIAGO

BN R/19382

DA 32

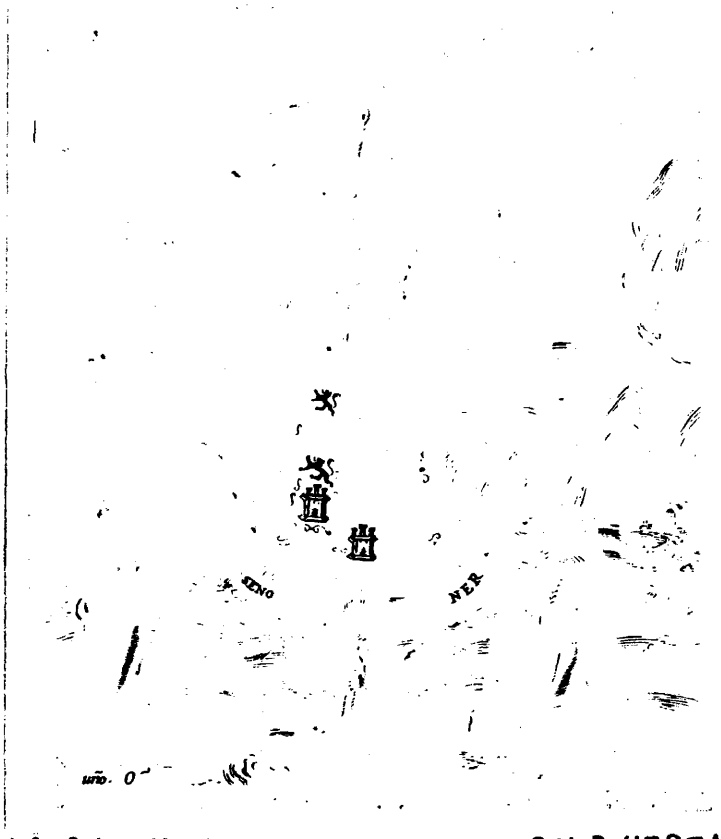
HISTORIA DEL APOSTOL SANCTIAGO
CONSAGRACION DE LA IGLESIA DE SANTIAGO
EN EL REINADO DE ALFONSO III

BN R/19382

OTRAS ILUSTRACIONES

DA 33 – DA 45

- TEMA MARIANO
- MONTE SAN JUAN DE LA CRUZ
- ARBOLES GENEALOGICOS
- MAPAS
- GRABADOS SOBRE DIBUJOS DEL GRECO



Nº Sº DE VALVANERA

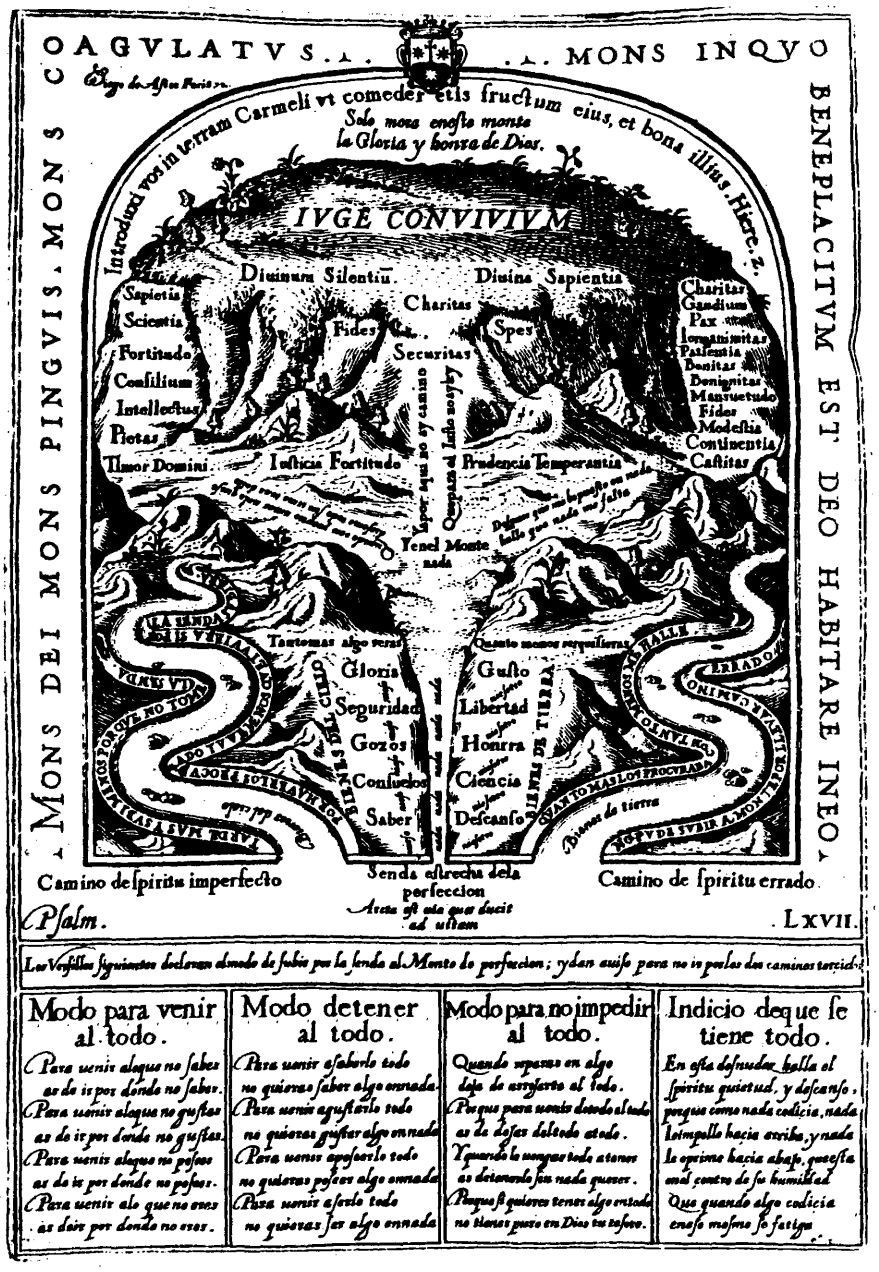
BN R/15951

DA 33a

NTRA. SRA. DE VALVANERA

MONASTERIO DE VALVANERA LOGROÑO

DA 34

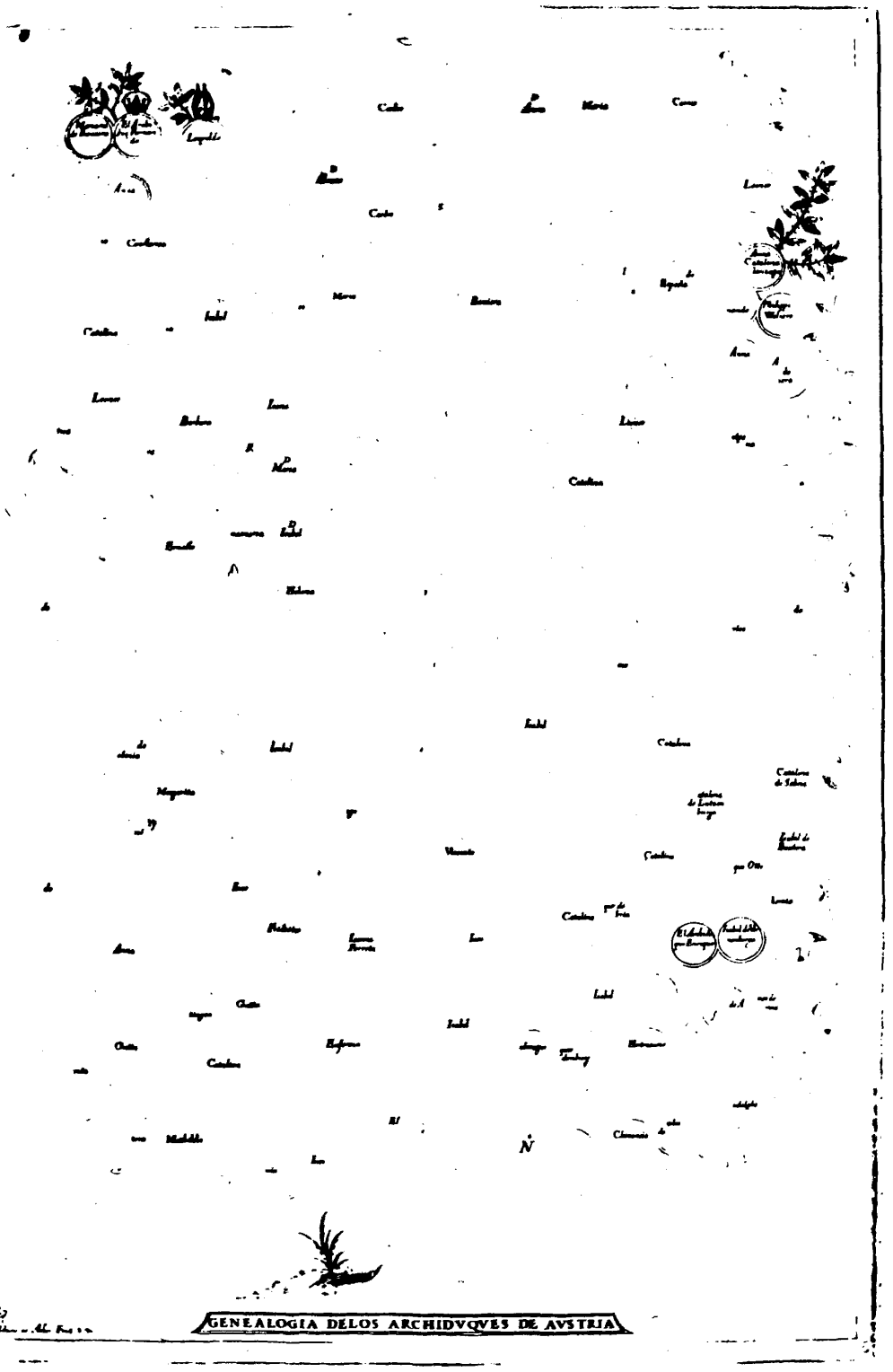


Los Versillos siguientes declaran el modo de subir por la senda al Monte de perfeccion; y dan aviso para no ir por los dos caminos torcidos.

Modo para venir al todo.	Modo detener al todo.	Modo para no impedir al todo.	Indicio de que se tiene todo.
Para venir a lo que no sabes as de ir por donde no sabes. Para venir a lo que no gustas as de ir por donde no gustas. Para venir a lo que no posees as de ir por donde no posees. Para venir a lo que no eres as de ir por donde no eres.	Para venir a saberlo todo no quieras saber algo en nada. Para venir a gustarlo todo no quieras gustar algo en nada. Para venir a poseerlo todo no quieras poseer algo en nada. Para venir a serlo todo no quieras ser algo en nada.	Quando reparas en algo dejas de arrojarte al todo. Porque para venir desde el todo as de dejar del todo el todo. Y quando le vengas todo a tener as de tenerlo sin nada querer. Porque si quieres tener algo en todo no tienes puro en Dios tu tesoro.	En esta desnudez halla el spiritu quietud, y descanso, porque como nada codicia, nada le impelle hacia arriba, y nada le oprime hacia abajo, que esta mas centro de su humildad. Que quando algo codicia en esso mesmo se fatiga.

EL MONTE DE S. JUAN DE LA CRUZ

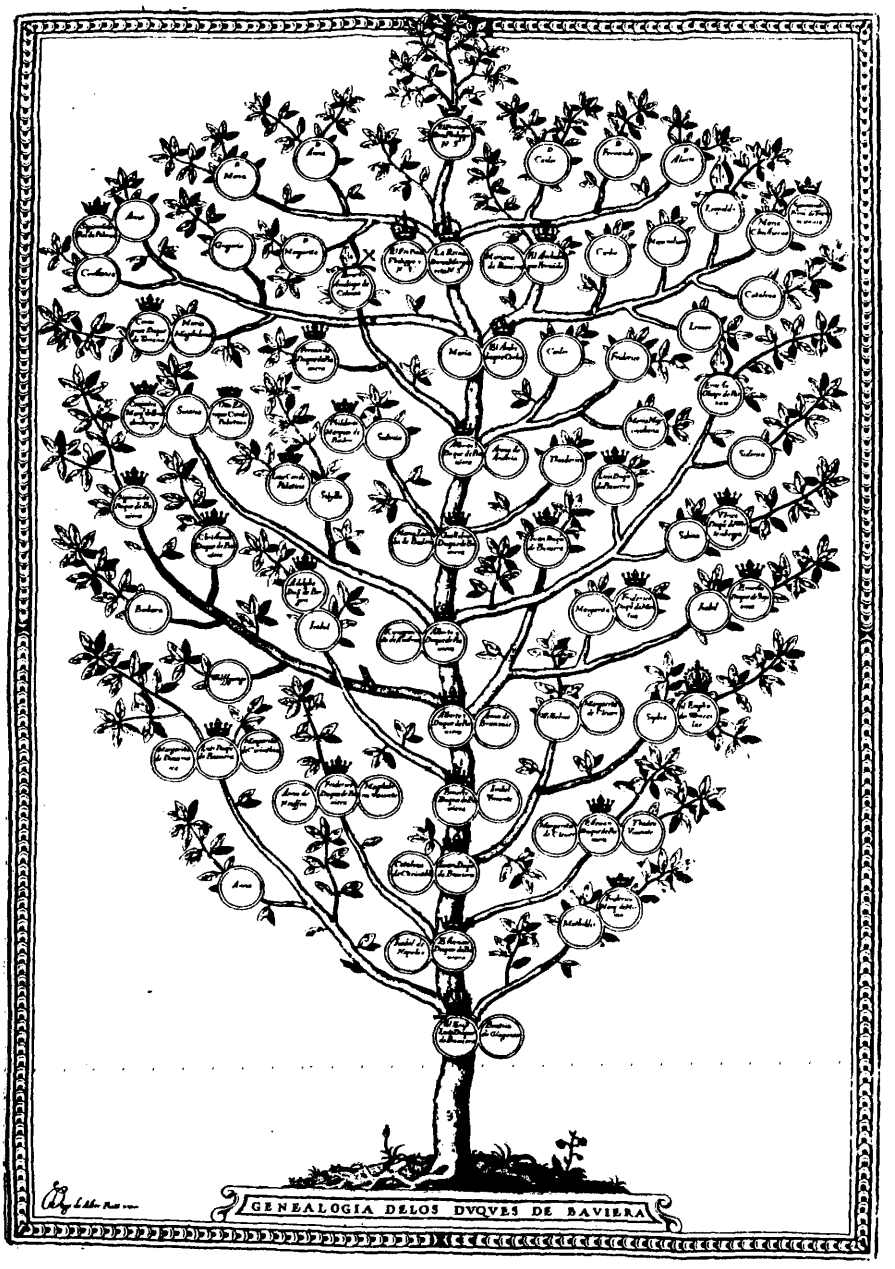
BN R/31579



GENEALOGICO DE LOS
DUQUES DE AUSTRIA

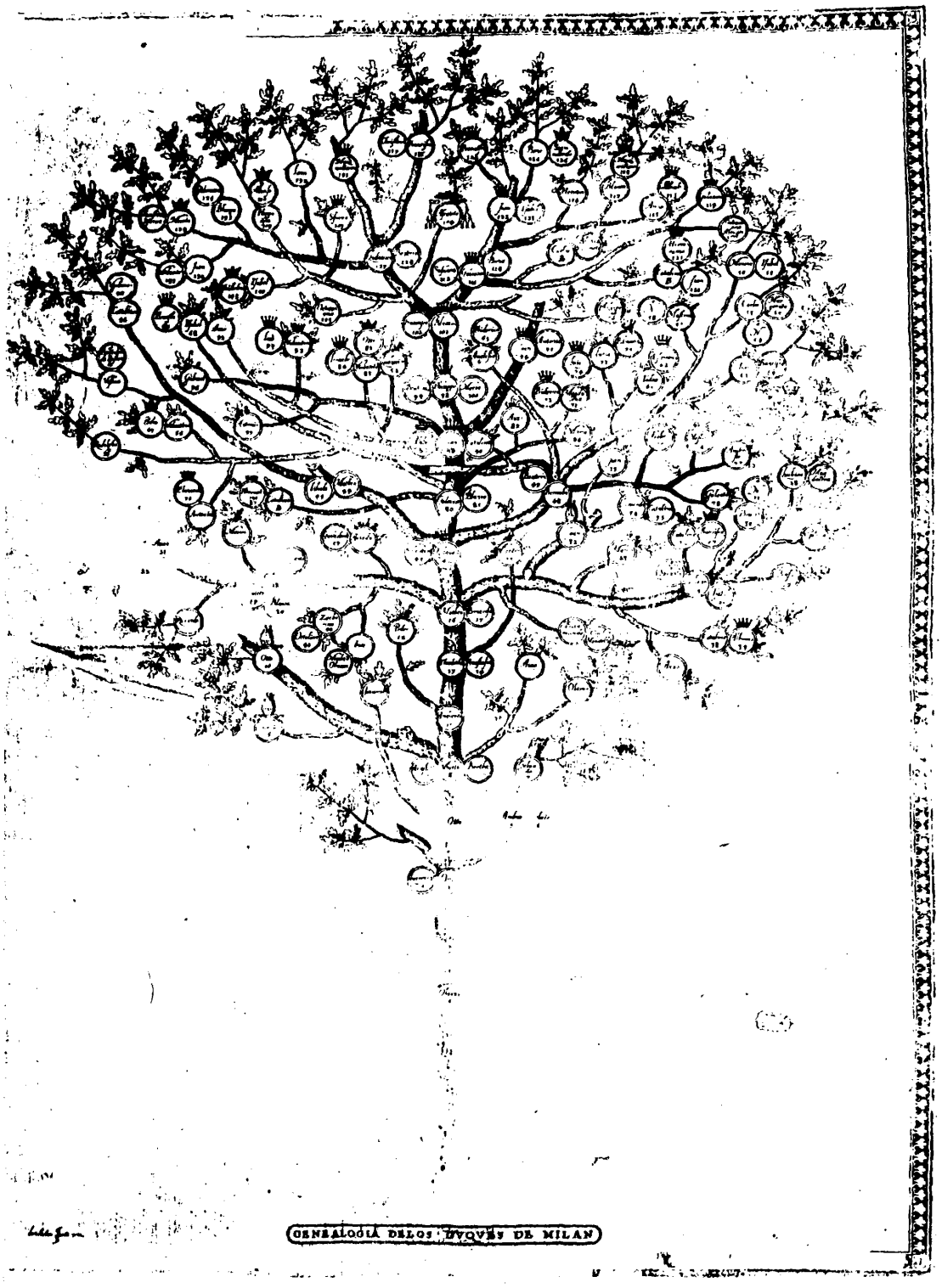
ACADEMIA DE LA HISTORIA.
5/1864

DA 36



ARBOL GENEALOGICO DE
LOS DUQUES DE BAVIERA.

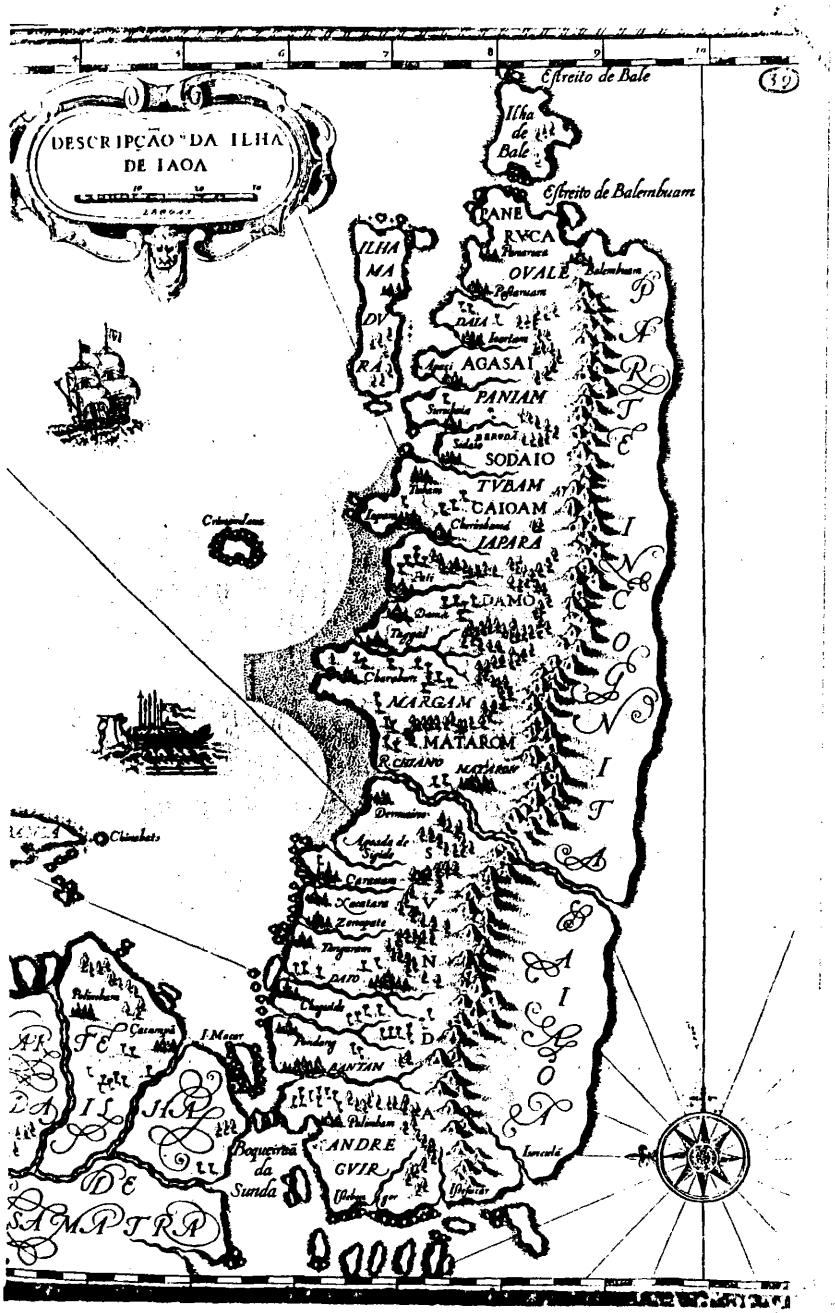
ACADEMIA DE LA HISTORIA.
3/1864



GENEALOGICO DE
DUQUES DE MILAN.

BN, ESTAMPAS nº J5521

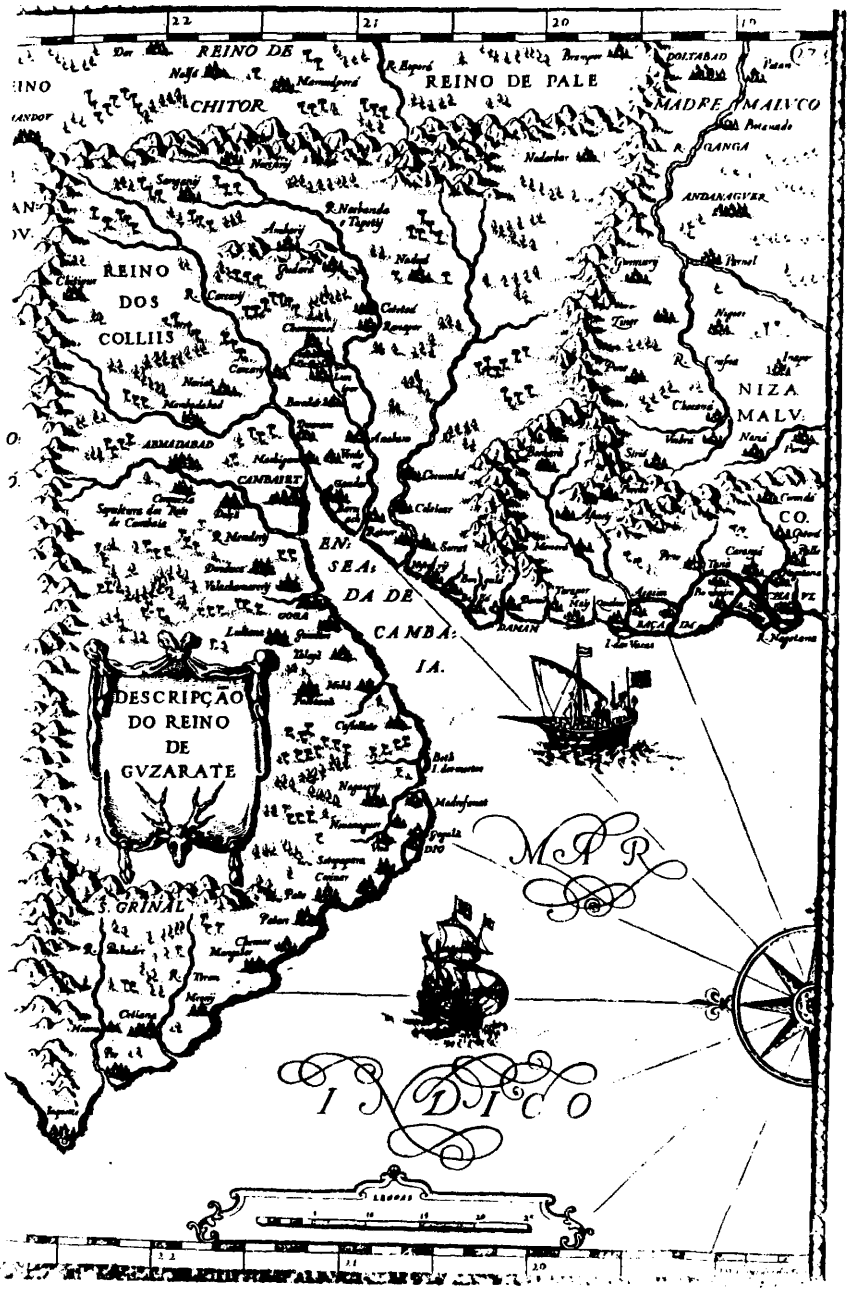
DA 38



MAPA DE LA ISLA DE JAVA.

BN, R-1/266

A 39



APA DEL REINO DE GUJERAT

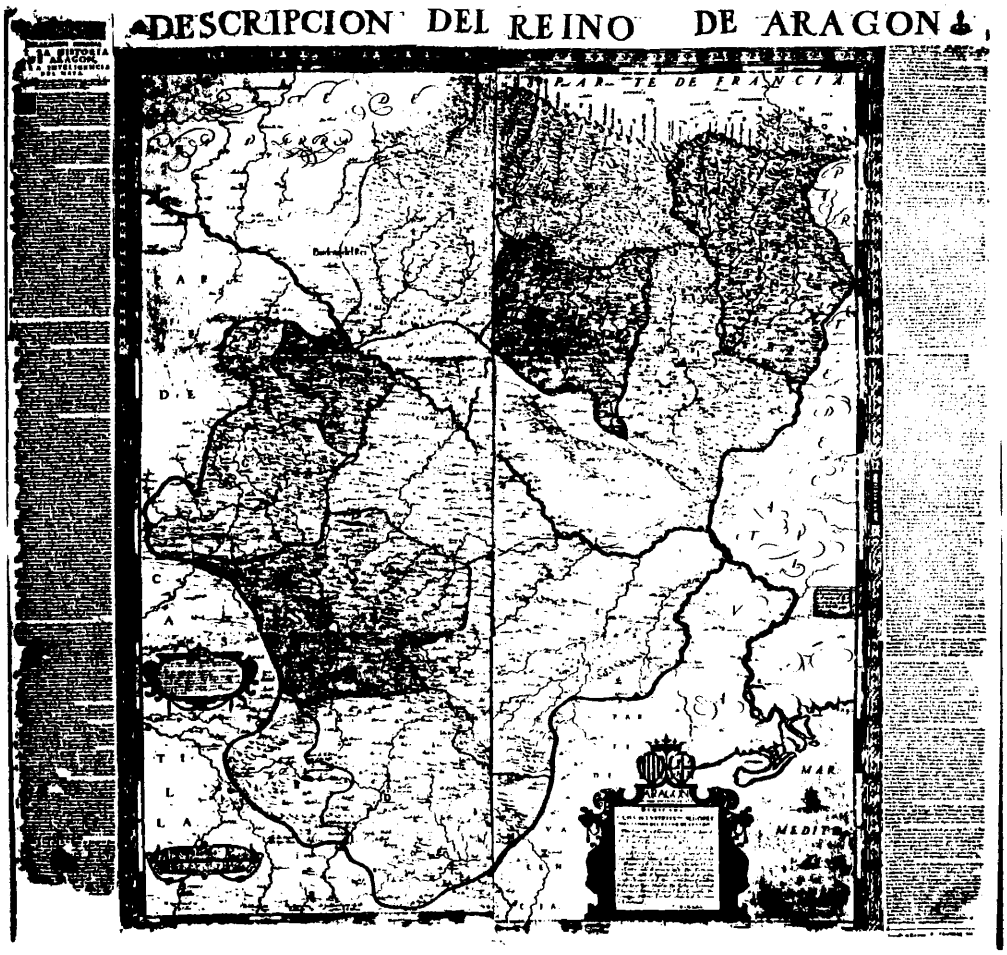
BN, R-1/266

DA 40

MAPA DEL REINO DE BENGALA

BU, R.I/266

DA 41



MAPA DE ARAGON

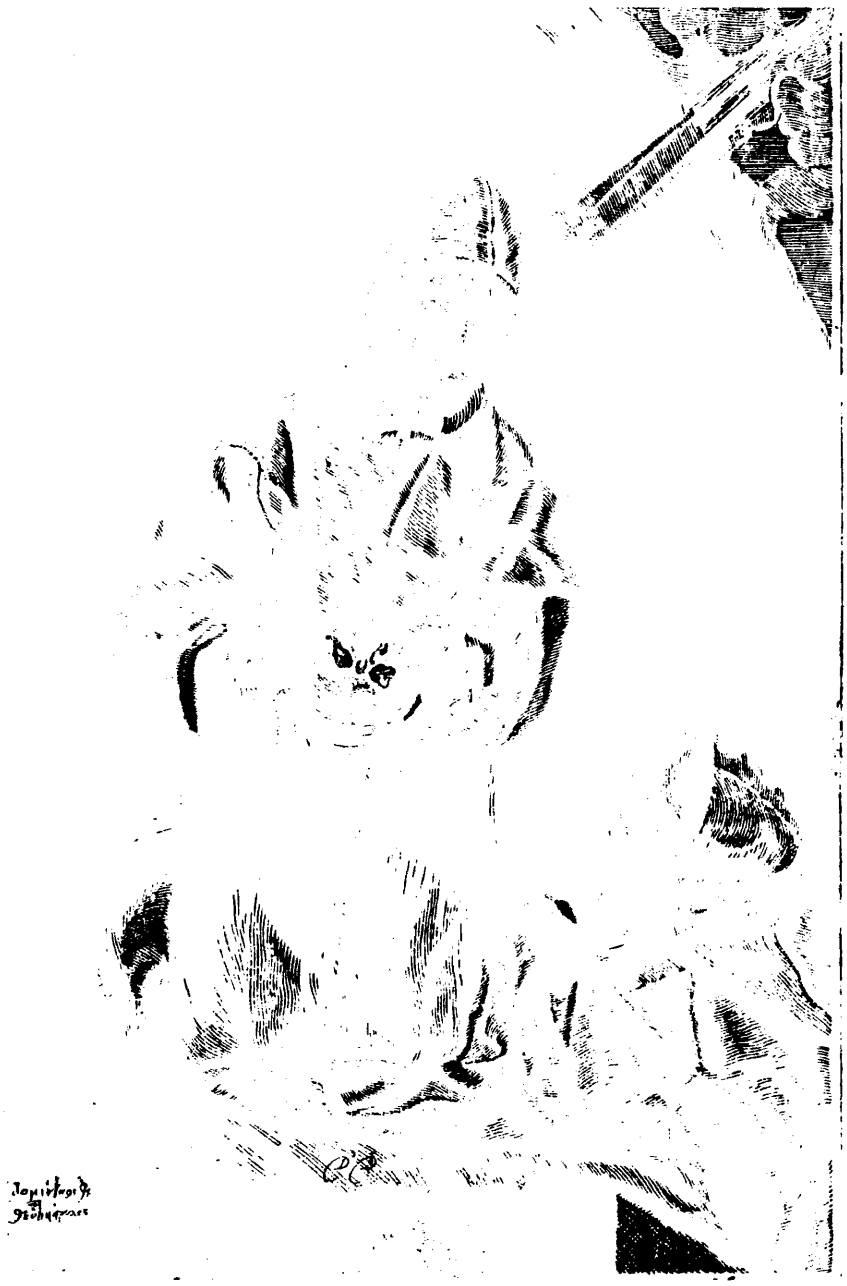
BN, SECCION MAPAS, M.XLX/Bª 1,Nº2

DA 42

SANTO DOMINGO

BN, ESTAMPAS, nº 14403

43



AN FRANCISCO

BN, ESTAMPAS, Nº 42372

DA 44

BN, ESTAMPAS, nº 41250

SAN PEDRO Y SAN PABLO

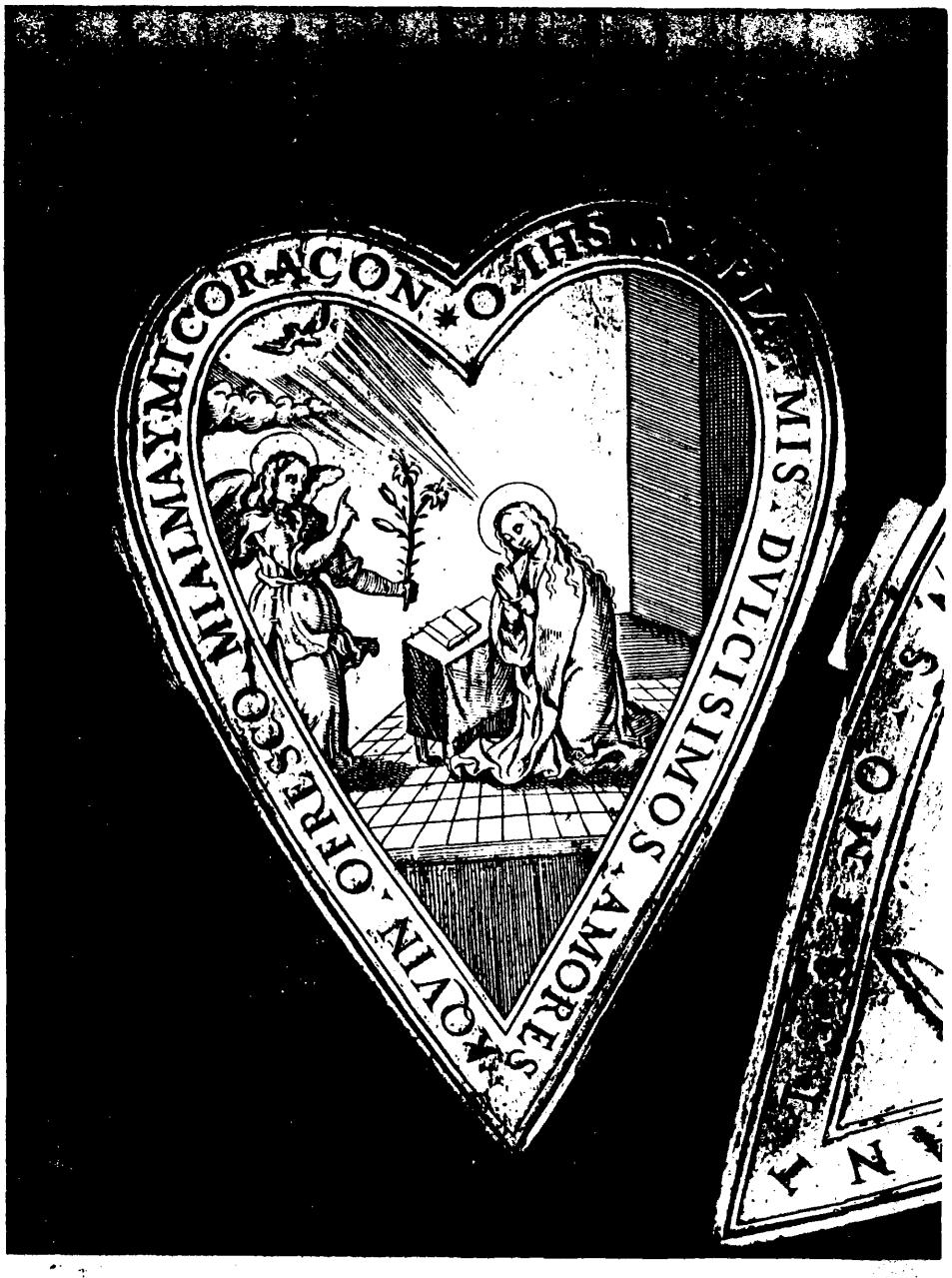
DA 45

ADORACION DE LOS PASTORES

COL. XAVIER DE SALAS

LOUDRES.

DA 46



ANUNCIACION. PLANCHA
DE ESTUCHE PORTAVIATICO

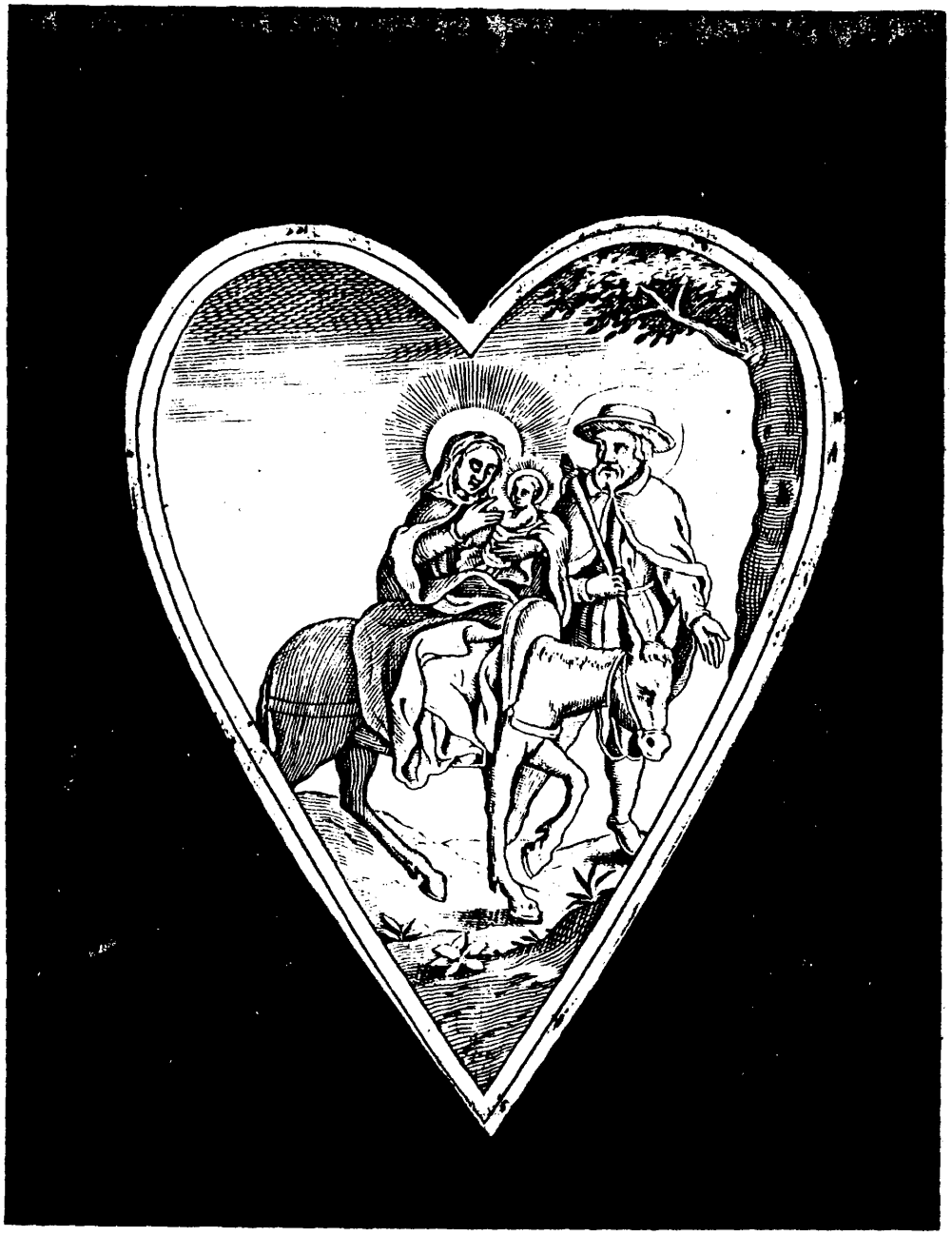
COL. BOICADER
BARCELONA.

A 47

NACIMIENTO. PLANCHA
DE ESTUCHE PORTA. VIATICO

COL. BOIXADER
BARCELONA.

DA 48



HUIDA A EGIPTO. PLANCHA DE ESTUCHE PORTA. VIATICO.

col. BOIXADER BARCELONA.

A 49

SAGRADA FAMILIA. PLANCHA DE ESTUCHE PORTA.VIATICO.

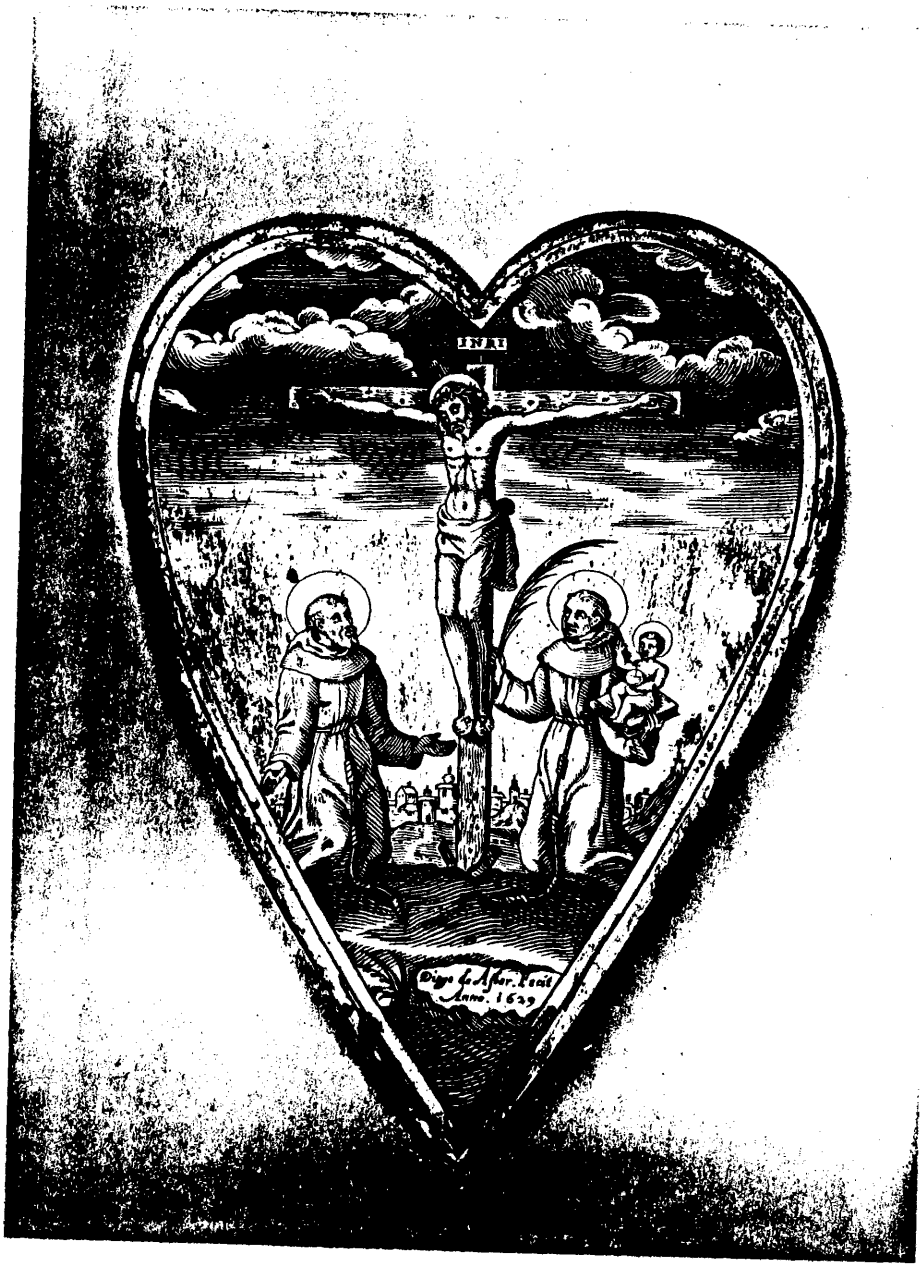
col. BOIXADER BARCELONA.

DA 50

RESURRECCION, PLANCHA
DE ESTUCHE PORTA-VIATICO

COL. BOIXADER
BARCELONA.

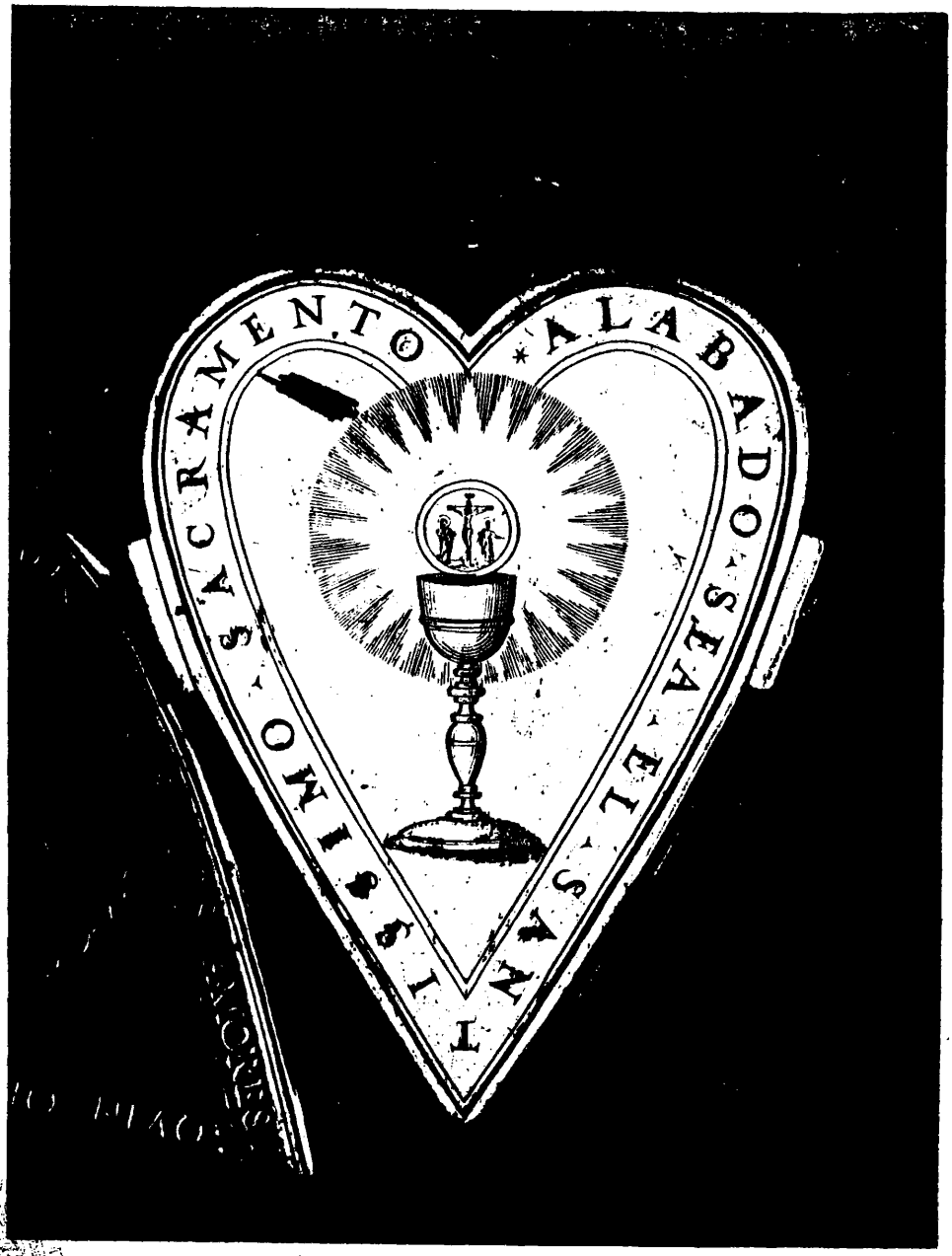
A 51



CRISTO CON S. FRANCISCO Y
S. ANTONIO DE PADUA.
PLANCHA DE PORTA. VIATICO.

COL. BOIXADER
BARCELONA.

DA 52



EUCARISTIA. PLANCHA DE ESTUCHE PORTA. VIATICO.

col. BOIXADER BARCELONA.

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
BIBLIOTECA